

العرض المسرحى المتحرر

LA REPRÉSENTATION ÉMANCIPÉE

تأليف : برنار دور
ترجمة : أ. د. حماده إبراهيم
مركز اللغات و الترجمة - أكاديمية الفنون

تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى واحد من ركائز سياسة ثقافية تعالج الواقع الثقافى المصرى بتحليله وفهمه ، وتخلق ظروفا عامة للممارسات الفنية والثقافية تخول للحركة الابداعية فهم الحاضر المعاش لتجدد تصوراتها وتنحى كل العقبات التى تكبل الخيال ، كتوجه ضد كل انغلاق وتعصب ، دون القطيعة النهائية مع الماضى ، أو نفى تيارات فنية مخالفة ، بل سعى يؤمن بثراء التنوع والاختلاف ، يرفض أطر القهر الفنى ، ويحتضن أشكال حرية التعبير التى تمنح المجتمع المصرى قدرة على ادراك همومه المعاصرة واستكشاف خصائصها .

ان هذا المهرجان فى اطاره العام يرسخ طاقة الابداع بحرية لدى الانسان كى يبتكر ولا ينسخ ، وينمى قدرته على ازالة أو امتصاص كل ما يحول دون طرح رؤيته وتصوره ، وهذا المهرجان فى خصوصيته وراء كل الفنانين المبدعين وليس مع من ينسخون ويقلدون وينمطون الابداع المسرحى كصيغة مغلقة .

كنت أدرك منذ البداية أن هناك درجة من التوتر سوف يحدثها هذا المهرجان ، وكنت أدرك أيضا أن هذا التوتر سيكون نتيجة لكم العروض

الجديدة المخالفة لما يجرى على الساحة المسرحية المصرية والعربية ، لكنى كنت على يقين من أن طاقة الابداع المصرى وجماهيره أرقى وأكبر من أن تجهض هذه البوتقة التى يشكل امتدادها وحضورها تكثيفا لحضور تجارب العالم فى آن واحد على مسارح القاهرة .

وبتكاتف المبدعين والجماهير والمثقفين نجح المهرجان وتحددت معالمه وملامحه الخاصة من خلال محاور ثلاثة هى :ـ

- مجموعة الاصدارات من الدراسات والنصوص الجديدة المترجمة عن لغات العالم المختلفة التى بلغت حتى دورته السادسة أربعا وأربعين كتابا.
- الندوات العالمية التى تناقش قضايا الابداع المسرحى ويشارك فيها كبار المتخصصين من المسرحيين فى العالم .
- العروض المسرحية المتعددة التى تشكل بانوراما للابداعات العالمية التى تعكس الشغف الانسانى المتزايد للابتكار ، حماية للفن والانسان من التقولب.

ان نبض المشهد المسرحى المصرى بدأ يتغير ، وكتائب الشبان المسرحيين راحت تتعاقب لتفتش عن تصورات جديدة بانتباه الى كل ما يجرى حولها . وحتما سيكون الغد أفضل ما دمنا نؤسس كل ما يشحذ الخيال ويجسد الحرية .

فاروق حسنى

نشأت فى إطار «الهيئة العالمية للمسرح» I.T.I عام ١٩٧١ لجنة «مسرح العالم الثالث» ، ومنذ بدء نشاطها فى مؤتمرها ومهرجانها الأول ، الذى عقد فى «مانيلا» بالفلبين ، مرورا بالمؤتمر الثانى فى «ران» بفرنسا ، والثالث فى «شيراز» بايران ، والرابع فى «كراكاس» بفنزويلا ، تكاد تكون القضية الاساسية الملحة فى توصيات هذه اللجنة ، الدعوة الى تأصيل مسرح الدول الأعضاء ، وذلك بالبحث فى الثقافات الشعبية عن خصائص التميز ، دون أن يقود ذلك التوجه الى الانكفاء على الذات ، ايمانا بأن الثقافة التى تنكفئ على ذاتها تموت ، وقد أسهمت هذه اللجنة بشكل فعال فى اقامة ما يسمى «الورشات / المختبرات العالمية متعددة الاختصاصات» التى تسعى الى دعم الابداع المسرحى المتميز بخصائصه المتفردة ، وذلك بمحاولة استنباط مناهج وتقنيات جديدة ، فى ضوء توفير ظروف مناسبة للبحث والتجريب ، ورغم أن هذه الورش / المختبرات كانت تقام فى القارات المختلفة من العالم ، سواء فى أسيا وأفريقيا وأمريكا وأوروبا ، الا أن توجهها الأساسى كان البحث فى تراث المنطقة الجغرافية تحديدا ومكوناتها الثقافية ، ومدى امكانات استلهام وتوظيف ذلك التراث الخاص فى التجريب لصياغة أشكال تعبير مسرحية تتجاوز الصيغة الأوربية للمسرح ، استهدافا «لفك الارتباط» بهذه الصيغة الأوربية ، والذى يتطلب تحقيقه ضرورة تأكيد شرطين هامين هما : خلق اطار للقيم الفنية تكتسب وجودها من التراث المحلى ، ثم كسر غياب الحيوية الذاتية بحفزها لكسب رهان الحضور الحقيقى على خريطة الابداع . وظهر ذلك واضحا فى نشاط الورش / المختبرات التى أقيمت فى الهند عام ١٩٧٦ ، وفى أمريكا اللاتينية عام ١٩٧٨ ، ويوجسلافيا ١٩٧٨ ، وغانا ١٩٨١ ... الخ .

ومن خلال هذه الورش / المختبرات فجر «أوجينيو باربا» قضية رفض النمط الموحد لشكل التعبير المسرحى ، ودعى الى ضرورة البحث عن مساحة التنوع ، ففى «المختبر العالمى للبحث المسرحى» الذى أقيم فى «بلجراد» طرح ما أسماه «بالمسرح الثالث» الذى يعتمد على استلهام أشكال الفرجة الشعبية ، وحدد طبيعة هذا المسرح بأنه طقس لأشخاص من الشبان النشيطيين الساخطين المصممين على تحقيق أحلامهم .. انه عامل اجتماعى يهدف الى ارتجال علاقات جديدة ... طقس مشترك بين تجارب مختلفة ... ان الحاجة الى علاقات انسانية جديدة هو القوة الدافعة الكامنة وراء المسرح الثالث . ويؤكد «باربا» أن «بمقدور المسرح أن ينفتح أمام تجارب المسارح الأخرى ، ليس بغرض مزج الأساليب المختلفة فى الأداء ، بل للبحث عن المبادئ عبر التجارب نفسها ، وفى مثل هذه الحالة ، فان الانفتاح أمام التنوع لا يعنى بالضرورة السقوط فى هوة التوفيقية وفوضى اللغات المختلفة ، اذ ذلك يجنب المسرح خطر العزلة العقيمة ... ان المسارح تتشابه فى مبادئها وليس فى عروضها وأدائها» .

ولقد دعمت «اليونسكو» هذا التوجه ، بل وكلفت «باربا» بتنظيم مجموعة من المختبرات طافت بلاد العالم ، وسجل «باربا» شكره للمنظمة الدولية على اهتمامها «ورغبتها فى الذهاب الى ما وراء الأشكال المعترف بها ، والاهتمام بالنباتات والبذور الجيدة التى ستثمر يوما» .

هذا التوجه الجديد فى الغرب هو نتاج تيار فكرى جعل «المتخيل» موضوعا للتفكير ، انطلاقا من أن الانسان مزودا بخيال وعقل معا ، وأيضا نتيجة كم من المحركات الفكرية ، والقراءات والتأويلات الجديدة التى راحت تدعو الى تجاوز الانغلاق ، وضرورة الانفتاح على فضاءات ومعطيات وجودية ورمزية مغايرة ، استتباعا لعمق الادراك بأن الغرب ليس الفضاء الوحيد الذى يؤم المعرفة والمتخيل ، وليس وحده مؤسس أركان الابداع وتجلياته ، بل وصرح «ديران» أحد علماء الغرب بضرورة اختراق الأشكال الغربية للمخيلة بتفجير انفتاحها على مختلف التعبيرات والتمظهرات المتنوعة لصور الثقافات الأخرى ، وصياغة بنيات «المتخيل» من عناصر قادرة على ابتكار التحول والابداع ، أكثر من قدرتها على التراجع والمحافظة والثبات ، كما أكد «جان دوفينيو» أيضا أنه يمكن الأخذ بممارسات جديدة حيث الابداع والتبدل متشابكان مجددين

مـغـيـرين بذلك مـا نسـمـيـه بالابتكار ، «تجـاوزا لمعنى الفن الغـربى ومـتـحـفـه المتخيل» .

لكن علينا أن ننتبه أنه اذا كان الغرب يشـهـد - بفضل بـعض علمـائه - مجـموعة من المراجعات الجذرية والمحاكمات لعديد من التصورات والنظريات التى سـادت زمنا طويلا ، الى الحـد الذى يشـخـصـه البـعض بأن الغـرب بدأ يختلف مع ذاته وراح يسائل مـسلماته ، فان قضـية «الاختلاف» تتطلب بحكم التنوع والتـعدد ضـرورة الحـوار والتفـاوض مـع عناصـر «الاخـتـلاف» ، وأن هذا الحـوار / التـفـاوض لا يمكن أن يتم الا بحـضـور نسق ثقـافى يمتلك مـلامح محددة ، ويمتلك أيضا اجتهادا تقـوم به الذات على الذات فى استثمار المدخرات الثقافية وتعبئة طاقاته ، وقدرا من القبول بالتحرك والتحول وليس الاستلاب .

وقد جاءت الندوة الرئيسية لمهرجـان القاهـرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته السادسة لمناقشة «التجريب المسرحى على المأثور الشـعبى» انطلاقا من ارتبـاط الوعى الذاتى بمحـورين : الوعى بالماضى لـتأسـيس الحـضـور بالنظرة الى التـراث ، والوعى بالانفـتـاح على الوجـود والواقع والمسـتـقـبل ، اسـتـهـدافـا للتطور ، وليس لـلحصـول على بدائل يشـكـل نقلها عـجـزها عن الاجابة على أسئلتنا .

وبكل الحيدة والموضـوعية كواحد من المسرحيين أشـهـد لصاحب فكرة هذا المهرجان وراعيه الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة بأن هذا المهرجان يـعد فتحا فى حـيـاتنا المسـرحـية وضـعـنا فى تمـاس حقـيـقـى مع كل صـور الابداعـات فى العالم يـنمى دينامية الابداع المصرى وتحفـزه من خلال ذلك الحـوار مع أحدث التـجارب المسـرحـية ، والرهان على اكتـشـاف مـجـال يستـحق كل العناء كى لا نفلت من التطور .

أ. د. فوزى فهمى أحمد

تمهيد

كنت أريد أن أكتب مقدمة لهذا الكتاب . ولكنني لم أتمكن من ذلك ، مع أنني تصورت وخططت لمقدمات مناسبة . كانت إحداها تبدأ على النحو التالي : "كان ميلى للمسرح دائما يتوزع بين شعورين : الرغبة فى التواصل ومتعة الاختلاف" .

لقد عدت إلى تجاربى وخبراتى المسرحية الأولى التى طبعتها ظروف الحرب وآثارها من حظر التجول وقلة العروض إن لم يكن انعدامها بالمرة . حينئذ كنت أتشوق إلى المسرح ولا أتمكن من الاستمتاع به : كان بالنسبة لى يمثل المكان الآخر ، البعيد . بعد ذلك زاد المسرح وطغى وأفرط حتى فقد شيئا من جاذبيته . كنت أودّ أن أبينّ كيف أن هذا الوجود المسرحى ظل بالرغم من ذلك مشوبا بالشعور بالغياب والبعد الذى يغذّيه ويتهدّده . وكيف أننى لم أتصور قط المسرح والعالم منفصلين ، أو أتخيل أحدهما بدون الآخر . باختصار ، لم يكن ما أريد أن أسطره فى هذا الكتاب إلا سيرتى ، سيرة مشاهد أو متفرج : كان ذلك أكثر مما تطيقه المقدمة .

لذلك غيرت رأيى . وحاولت أن أنطلق ليس من موقع المشاهد الذى ما زلته منذ ما يقرب من الأربعين عاما . وإنما من المسرح نفسه ، هذا المسرح الذى طغى على حياتى . وراودنى عنوان لا يخلو من حذلقة : "أضداد المسرح" ربما كان بمقدورى تحت هذا العنوان أن أخلص إلى بعد التناقضات التى يقوم عليها عالم المسرح فأبلورها وأقابل بينها ، وهو ما أعرض له فى ثنايا هذا الكتاب : التناقض بين ديمومة النص وزوالية

١٢٧٠٦

العرض ،وتـداخل الأزمنة وهو لب الدراما ، والتردد بين التمثيل المقيض والأداء أو بمعنى أصح الإبداع ، ذلك الخبر اليومى للمشخص (وهنا يستدعى لفظ المشخص لفظ الممثل بدءا لانعطافة جديدة) ، ثم التحول من مفهوم الجمهور إلى مفهوم المشاهد ، حيث كان الحديث دائما فى الخمسينيات يدور حول الجمهور فى الوقت الذى نقصد به الآن المشاهد (مع تفضيل صيغة المفرد) ... مرة أخرى كانت رغبتى تلك من الطموح بحيث بدت تتجاوز الحد ، فهى على أقل تقدير نوع من " فن الشعر الخاص بالمسرح" .

ألم يكن من الأفضل منذ البداية ، أن أصرف التفكير عن القيام بأى تجميع أو حصر وأن أكتفى بتسجيل بعض الملاحظات العابرة ؟ لقد فكرت فى عمل مقدمة مجزأة من أشلاء . وشجعنى على ذلك "بارت" قائلا :"كثير من الأشلاء ، كثير من البدايات ، كثير من المتع" (١) غير أن ذلك كان سيفضى بى إلى أن أكرر نفسى فاعيد صياغة الكتاب فى المقدمة . ذلك أن هذا الكتاب الذى بين أيدينا ما هو إلا مجموعة من الأشلاء . فهو يدور حول ما أتردد فى تسميته فكرة معينة عن المسرح أو بصورة أكثر غموضا ، ضرورة معينة تختص بالمسرح . فهو إن كان ، على مستويات مختلفة ، يحاول أن يبرر ملامحه ، غير أنه فى الوقت نفسه ، يتجنب أن يحيط به ويرسم له صورة كاملة نهائية . إنه يعيشه ويشعر به طوال هذا العقد الأخير دون أن يزعم أنه يلم بقضاياه خلال السنوات العشر الماضية . فانت لم تجد فيه ما يوازى "الحوليات" التى تضمنها كتابى السابق " المسرح فى اللعبة" . كما أن هذه "الأشلاء" لا تختص كذلك ببعض العروض المثالية ، ففى رأيى ، أن سهرات التجليات السماوية قد ولت إلى غير رجعة . إنـه

---

(١) رولان بارت بقلم رولان بارت ، باريس ، سُوىْ ، ١٩٧٥ ، ص ٩٨ .

يعود إلى الفترة التى واكبت بدايات "المسرح القومى الشعبى" ومديره "جان فيلار" (Jean Vilar) وعرض "الأم كوراج" التى قدمته فرقة (Berliner Ensemble) فى باريس ، وعروض المخرج الإيطالى الشهير (Strehler) على مسرح ميلانو الصغير ، والعرض الأول لمسرحية "الزنوج" لكاتبها جان جينيه وإخراج روجيه بلان (Roger Blin) ... إننى لا أجد فى أيامنا هذه مثل تلك العروض الموحية الملهمة ، المضيئة "ضوء العريق" على حد تعبير "بارت" وهو يتذكر "الأم كوراج" . ولا أدرى هل وزر ذلك يقع على المسرح أو على شخصى . الحقيقة أنه قد يقع على الاثنين معا . قبل ثلاثين عاما ، عرف المسرح الغربى فترة يمكن أن نطلق عليها العصر الذهبى . (لا أقصد بذلك الناحية المالية) تضافرت فيه الحداثة مع التراث فى تالق جمع بين الصفاء والعالمية . حيث داعبت "برخت" فكرة إخراج "بيكيت" (فى انتظار غودو) ... صحيح أن الأوضاع فى الجزائر وبوخارت والسويس لم تكن تبعث على الأمل وكان الحزن يخيم على العالم ، إلا أن المسرح كان من الثقة بنفسه بحيث كان قادرا على الصمود والمقاومة . كنا فى تلك الفترة فى طور الشباب ، ومع ذلك فقد كان لنا احترامنا وقدرنا . فى مجلة "المسرح الشعبى" (التى لم تتردد فى أن تنشر فى عددها رقم "٢٩" عام ١٩٥٨ فى صدر العدد : " إن الفن يستطيع بل وينبغى له أن يتدخل فى مسيرة التاريخ ") كنا لا نهتم بما كان عليه المسرح بقدر اهتمامنا بما يمكن أن يصبح عليه وبالوسيلة التى يمكن بها أن يساعدنا على أن نحيا وأن نغيّر العالم . كنا نلقى اللوم الكثير بسبب تشيّعنا . ولكن كيف غاب عن اللائمين ثقتنا الشديدة بالمسرح ، موطن جميع آمالنا ومحط سائر طموحاتنا . أما اليوم فإن أعظم عروضنا وأدقها إنما تنعى هذا المسرح . ولا يمسسنع ذلك من أن هناك نشاطا زائدا وغزارة ، بل إن هناك مزايدة مسرحية ،على مسرح يجعل من قضيته محور اهتماماته .

لنعد بعد ذلك إلى تلك المقدمة المستحيلة . إن "العرض المسرحى المتحرر" لا يقدم بانوراما ولا نظرية حول النشاط الدرامى الحالى . إنما هو يبحث فى غضون هذا النشاط وبشكل جزئى ، عن علامات بارزة هادية . إنه يجعل ، جنبا إلى جنب ، صورة ميتافيزيقية لفن العرض - تلك التى يقدمها كليست Kleist فى بحثه الرائع بعنوان "حول مسرح العرائس" وبعض التأملات التى يثيرها تفصيل مادى فى عرض من العروض . وبذلك فإن هذا الكتاب ، بعكس مجموعات مقالاتى السابقة التى يختلف عنها فى الحجم أيضا ، هو عبارة عن تجميعة من البحوث . إن همى الأول لا يزال هو تحديد ما أطلقت عليه فى تمهيدى لكتاب "مسرح الجمهور" عبارة "اللعبة المسرحية أو لعبة المسرح" ، وأقصد بذلك "سلسلة العلاقات القائمة بين النص والعرض ، بين الممثلين والمخرج ، بين خشبة المسرح والقاعة ، بين المسرح والمجتمع" . ومع ذلك تغير منهجى : فبعد أن كان النص ثم العرض بوصفه كلا متكاملا هما هدفى من التحليل والدراسة ، أصبح اهتمامى منصبا على عناصر هذا العــــرض أو مكوناته نفسها ، على معطياته الدراماتورجيـــــه (وفى مقدمتها الزمن والفضاء والممثلين) محاولا أن أصور ، من خلال عرض معين أو سلسلة من العروض ، ما تتمخض عنه من تحول وتبدل ومسخ . ذلك أن همّى فى الفترة الأخيرة أصبح يتركز فى المقام الأول على طبيعة المسرح المتعددة : طبيعة الخطاب المسرحى المتشعبة حيث مكانة المتلقى تتكافا ، على أقل تقدير ، ومكانة المرسِل أو مصدر الرسالة . "إن "العرض المسرحى المتحرر" ما هو إلا جهد فنى يقوم بعملية العرض * بدلاً من التاويل والتفسير وهو فى سبيل ذلك يستعمل أسلوب الحوار (أو المواجهة)، الذى تتكافا فيه الفرص ، بين عناصـــره المختلفـــة . إن

---

*re-Presenter ومعناها يعرض أو يقدم من جديد .

التناقضات (أوالأضداد حسب العنوان الذى صرفت النظر عنه) التى يقوم عليها المسرح ، قد أصبحت فيه خصبة مثمرة : وحلها لا يكون بخضوع أحد عناصر العرض لغيره من العناصر بل إنها تستدعى بين أطرافها حركة دائبة وتفاعلا مشتركا ، حتى المشاهد . إن "أشلاء" "العرض المسرحى الطليق" ترسم صورة الوفاق السعيد الذى يبدو مستحيل التحقيق ، صورة المسرح بوصفه ملتقى للتعايش الأمثل بين مشارب فنيه مختلفة ، بل وبين مفاهيم مختلفة للعالم .

غير أن تسجيل ذلك يبدو لى مثيرا للشك والريبة . إن "العرض المسرحى الطليق" من هذه الزاوية ليس ضربا من النقد ولا هو مفهوم معين لعلم الجمال . إنه لا ينفصل عن خبرة وتجربة مشاهد من نوع غريب . ثم إنه غير قابل للبرمجة حتى من أجل صياغة المقدمة .

بقى أمامى طريقة ثالثة : أن أتناول هذا الكتاب بوضعه الذى هو عليه ، أى بوصفه مجموعة من "النصوص" حول المسرح وهنا لم أستطع أن أتخلص من شعور معين بالغرابة : لماذا ، حينما لا نكون مضطرين بحكم المهنة ، مهنة النقد الدرامى ، لماذا نكتب عن العروض المسرحية أو حولها . ؟ أليس ذلك نتيجة فساد وانحراف عجيب ؟ لقد سبق أن اعلنت قبل عشرين عاما قائلا : " إن الكتابة عن المسرح ربما تكون عملا خاسرا " وأنا أردد ذلك اليوم ، أشد قوة وإصرارا لدرجة العدول فى بعض الأحيان عن هذا الكتاب . أفعل ذلك أيضا وانا أكثر هدوءا ، لأننى على الرغم من كل شىء لم أتخذ بعد قرارى بإيقاف هذا النشاط الذى يجافى الطبيعة فمع السن والعادة أصبحت أجد فيه ، من آن لآخر ، ضرورة كما أصادف فيه أيضا شيئا من المتعة . إن الكتابة عن المسرح أصبحت الآن جزءا لا يتجزأ من نشاطى كمشاهد . ولعل هذا النشاط قد تحول فى الوقت ذاته

لقد اجتزت فى تعاملى مع المسرح ثلاث مراحل أو أساليب . أسلوب الناقد والأسلوب العلمى ثم الأسلوب الذى أسميته أسلوب المشاهد المهتم (١) . هذه الأساليب تتعايش معا فيما أكتب لدرجة الإيذاء والضرر . بل إننى فى بعض الأحيان حينما أكتب لا أدرى بالضبط من الذى يتكلم : هل هو المشاهد العادى ، أم هو الحكم الذى يمثله كل ناقد ، أم هو عالم المسرح الذى يرى من واجبه أن يسجل العرض من زاوية تاريخية أو اجتماعية أو جمالية ، أم هو ذلك المشاهد المهتم الماثل فى الوقت نفسه "داخل" و "خارج" ورشة (فيزيقية) المسرح . إن هذا الأخير هو الذى له الكلمة العليا هنا فى هذا الكتاب . إن أسلوبه الثالث " قد يكون هشا ضعيفا (...) فهو لا يدعى أنه يختار ولا أنه يجمع كل شىء . بل هو يعبر عن خبرة أو تجربة : تجربة مشاهد فى المسرح وبالمسرح " وإذا كان هذا الأسلوب هو الذى يغلب هذه المرة على الأسلوبين الآخرين اللذين ما زلت أمارسهما فى مواطن أخرى ، فإن ذلك يرجع إلى عوامل عدة . فى مقدمتها الحالة الراهنة للمسرح . فهو أكثر تنوعا وأشد تباينا وأعظم وفرة من أى وقت مضى . صحيح أن جمهوره قد نقص حجمه : طبقا لأحد الإحصاءات الحديثة لا تزيد نسبته عن ٧٪ من مجموع الشعب الفرنسى (فى مقابل ١٣٪ عام ١٩٧٥) ، ومع ذلك فالانتاج المسرحى زاد بصورة مخيفة حيث تضاعف ست مرات (فبعد أن كان مائتين أصبح ألفا وثلاثمائة) وكذلك عدد الفرق المسرحية ومجموع الاعانات . لقد أصبح من قبيل المستحيل لأى شخص كان أن يتمكن من مشاهدة جميع هذه العروض أو أن يلم بها إلماما - خاصة وأن مواقعها على المستوى الجغرافى قد تعددت وانتشرت : فبعد أن كانت

---

(١) أنظر مقالتى بعنوان "ثلاثة أساليب للتحدث عنه" ، مجلة العلم يوم الأحد ، عدد ٢٦ سبتمبر ١٩٨٢ .

مقصورة على باريس وبعض المدن الكبرى ، أصبحت منتشرة فى جهات فرنسا الأربعة . ومن ناحية أخرى فقد ضعفت الفوارق بين الأنواع المسرحية فلم تعد هناك فواصل واضحة بين مسرح الشباك (أو مسرح البلفار) ومسرح الفن ومسرح الطليعة . فإذا استثنينا بعض العروض التى تخرج على المألوف ، نجد أن عروض اليوم خليط ومزيج . ولن أتحدث عن تداخلات أخرى أوسع وأرحب كالتى تجمع بين المسرح والموسيقى أو الرقص على ، سبيل المثال . إن مشاهدة هذا العرض أو ذلك لم يعد يتم عفو الخاطر ، وإنما أصبح يخضع لاختيار مسبق .فانت إذا شاهدت هذا العرض فلن تتمكن من مشاهدة عرض آخر . وهكذا تجد نفسك مضطرا إلى ان تسابق الأحداث . أو أن تكتفى بالرأى العام . حينئذ ماذا يكون نصيب المفاجاة والاكتشاف ؟ ... لقد توجّب علىّ أن أتخذ قرارى بألا أكون سوى مشاهد من نوع غريب ، متناوب . وليس ذلك الشاهد الشامل الجامع الذى ملكنى الغرور يوما لكى أكونه .

ثم استجدّت عوامل ذاتيّة أخرى دعّمت هذه الخصوصية المحتومة فمنذ اختفاء مجلة "العمل المسرحى" عام ١٩٧٩ ، أصبحت معاطاتى للمسرح تتم بصورة فردية أكثر من ذى قبل : إذ لم تعد تعتمد على رأى جماعى متواصل ، وأصبحت لا أعود إلا إلى مزاجى الشخصى فى تحديد اختياراتى ولم تعد هذه الاختيارات تلقى التاييد أو المعارضة من الآخرين . فكاد خطابى أن يصبح وحيدا على أية حال ، وسواء رضيت أم لم أرض ، فإن علاقتى بالمسرح باتت شخصية . وأصبح من المحتم أن أمارسها على هذا النحو بمزيج من الرضا والنفور . صحيح إننى فى الفترة من عام ١٩٨١ حتى عام ١٩٨٥ كنت أتعاون بصورة منتظمة وعلى فترات متباعدة مع مجلة "العالم يوم الأحد" (مقالة كل شهر تقريبا) ومع ذلك فلم يكن ذلك نقدا

بالمعنى المتعارف عليه . وإنما كنت في هذا المقال أحاول من خلال عرض أشاهده دون الاكتفاء به ، أن أتبين بعض مسارات المسرح وتوجهاته في الوقت الحاضر . وكنت في هذا الصدد أركز على العمل أكثر من الانتاج بوصفي كما أسلفت ، مشاهداً مهتماً . أو سيجد القارىء في ثنايا هذا الكتاب بعض هذه "التحقيقات" .

من ذلك أيضاً وعلى وجه الخصوص ، أن وضعي بالنسبة للتعامل مع المسرح قد تغير . فانا الآن أعمل أستاذاً في الكونسرفاتوار القومي العالي للفن الدرامي . وتعاونت أربع سنوات بوصفي " مستشاراً أدبياً " مع جاك لاسال Jacques Lassalle في "مسرح ستراسبورج القومي" ولهل هذه التغيرات لن تبدل كثيراً من طبيعتي ، فلم أتحول إلى ممارس وأقولها مرة أخرى إنني بوصفي مشاهداً ، مشاهداً يسال العرض ويسال نفسه عن علاقته بهذا العرض ، بهذه الصفة أقوم بتدريس مادة الدراماتورجي للمثلين الشبان في الكونسرفاتوار. وبهذه الصفة أيضاً عملت في مسرح ستراسبورج القومي . ولكن على خلاف ما عرفت في السابق ، أصبحتُ في هذه الميادين الجديدة أحتك بالجوانب العملية التي كنت بعيداً عنها . فقد أصبحت أتدخل بشكل مباشر في اختيار النصوص المناسبة للمثلين وكذلك كتابة بعض العروض لمسرح ستراسبورج (قمت بترجمة بعض المسرحيات) كل ذلك كان لابد وأن يؤثر في أسلوب كتابتي إن لم يغيرها بطريقة جذرية . لقد أصبحت ، أكثر من أي وقت مضى ، أعتبر نفسي جزءاً لا يتجزأ من مسيرة المسرح . بالتحديد فيما أطلق عليه بشيء من التجاوز ، لعبة المسرح : وهي لعبة ، بالإضافة إلى أداءات الممثلين ، تحرك الألفاظ والأجساد والفضاء والزمن .

لعبة تحقق لى ، فى بعض الأحيان ، متعة معينة ، حينما تبعث النشاط فيما لدى من علم ومعرفة أو فى معتقداتى الباطلة إذا كنت مجرد مشاهد مهتم .

وقد يجد القارىء شيئا من آثار ذلك فى هذا الكتاب .

إن هذه النصوص ، أكثر من كونها خارج نطاق المسرح أو داخله ، قد كتبت من أجل المسرح وضد المسرح ، فهى له وعليه .

إن هذه النصوص تسعى ، انطلاقا من بعض الأمثلة المحددة المؤرخة ، إلى استبيان خصوصية هذا المسرح : خصوصية معاشة من خلال ضغوط وتوترات ، وليست مجرد تعبير عن جوهر جمالى إنها تحاول أن تتدخل فى اللعبة ، لكنها ترفض الاستسلام والذوبان فيها ، إنها تندد بالسراب أو الوهم الذى يتردّى فيه العمل المسرحى الذى ينغلق على نفسه مكتفيا بذلك . لأننى أرى أن المسرح بوصفه مسرحا لا يتحقق إلا باعترافه بوجود العالم من حوله ، وجود مجتمع يمارس فيه المسرح وظيفته . وللبرهنة على ذلك فهو يدعو لوجود مشاهد (أو جمهور) مادى لا يملك المسرح إلا أن يتوجه إليه بالخطاب . حينئذ ، فإن كلمة هذا المشاهد ، أى كلمتى أنا يصبح من الممكن أن يداعبها الأمل ، الأمل فى أن تلقى لها صدى وألا تذهب هباءً : إنها ، أى هذه الكلمة ، تبسط التساؤلات التى تجرى على خشبة المسرح ، تكشف عن تناقضاتها ، وهى ، فى آخر الأمر تنخرط فى سلسلة التركيب (أو الحل) الخاص بالمعنى الذى هو أخص خصائص العرض المسرحى والذى لا يتسنى لواقع العرض وحده أن يفصل فيه وأن يدته . ومن ثمّ فإن تطفلى على ميدان الممارسة العملية لا يمثل خيانة لعملية الكتابة . بل إنه استمرار لها بوسائل أخرى وبالتالى فمن المفروض أن



نادرة تلك النصوص التى تقول لنا شيئا عن المسرح ، وأندر منها تلك النصوص التى تضعنا وجها لوجه أمام ما يختص به المسرح مما هو فاضح وليس له نظير . إن بحث "كليست" (Kleist) الصادر فى القرن الماضى بعنوان "حول مسرح العرائس" هو بلا منازع من العدد الضئيل من هذه النصوص - بالإضافة إلى "خطاب إلى الممثلين" لهاملت Hamlet وبعض شطحات مالآرميه (Mallarrme) . والمسرح وقرينه لأنطونان أرتو (Artaud) .

لقد كتب كليست هذا البحث لمجلة Berliner Abendlatter تلك المجلة اليومية التى أسسها كليست نفسه بالتعاون مع آدم ميلير Adam Muller فى برلين عام ١٨١٠ ، ولم تظهر أكثر من ستة أشهر (من أكتوبر إلى مارس ١٨١١) . نشر فيها هذا البحث فى أربع كراسات أو ملازم من ١٢ إلى ١٥ ديسمبر ١٨١٠ ، إلى جوار بعض القصص والحوادث بأسلوب "كليست" الصحفى الذى كان يمزج فى هذه الكتابات السخرية بالمكر والدهاء . وإذا استثنينا بعض مقالات هذه المجلة التى كانت أميل إلى البريد اليومى منها إلى النقد الدرامى ، وكانت فى معظمها موجهة للثأر من إيفلاند Iffland مدير المسرح القومى فى برلين ، يمكن أن نؤكد أن هذا هو النص الوحيد الذى خصصه كليست للمسرح .

وقد ظل هذا البحث زمنا طويلا لا يلفت إليه الأنظار . اللهم إلا فى مطلع القرن العشرين حينما بدأ يشار إليه ويعد من مفاتيح الإنتاج الدرامى عند "كليست" ، أو على أقل تقدير ، " متن فى الفلسفة يجمع بين العقل والجمال" .





على اللفظ . إن مثل هذا المسرح لم يعد يعتمد على الكلام والنص ولكنه ، ودفعة واحدة ، مسرح حركى . ثم حينما يجعل جمهور هذا المسرح يتكون من الرعاع الذين يغشون الأسواق فهذا لا ينبغى أن يمر بلا تعليق : إن هذا المسرح بدءا من أصوله وجذوره ، ينزع نزعة شعبية . فجمهرة الحركة أدنى من صفوة الكلمة . غير أن جوهر البحث يكمن فيما يأخذه "كليست" على الممثل نفسه . وهنا تتجلى غرابة الرأى عنده ومخالفتها للعرف الشائع حينما يتحيز للعرائس التى تتحرك على هذا النحو ويقدمها على الممثل البشرى لما تتميز بـــه من " تآلف وتناغم ورشاقة ومرونة" وبخاصة ما تتمتع به من " توزيع طبيعى لمراكز الجاذبية" . إن السيد "س" يلح على هذه النقطة قائلا : لعل الدمية المتحركة " فيها من الروعة ما ليس فى هيكل الجسم البشرى" ، و " من ضرب المستحيل أن يعدل الإنسان فى ذلك الدمية" . فمن ورائها "اللاعب" إنه يحركها ويتحكم فيها . ولكنه لا يؤثر "طوال الوقت الذى يستغرقه العرض على جميع أعضائها " . إنه يتحكم فى "مركز الجاذبية" الخاص بالدمية لا أكثر . ومن ثمّ فليس بالضرورة أن يكون هو نفسه راقصا ، وبل ولربما لا يكون من الضرورى أيضا أن يكون ملما بفن الرقص (إن السيد "س" لا يجيب بدقة عن السؤال الذى يوجهه إليه الراوى فى هذا الخصوص) ، بل يكفيه أن يتمتع بشىء من " الشعور أو الإحساس "

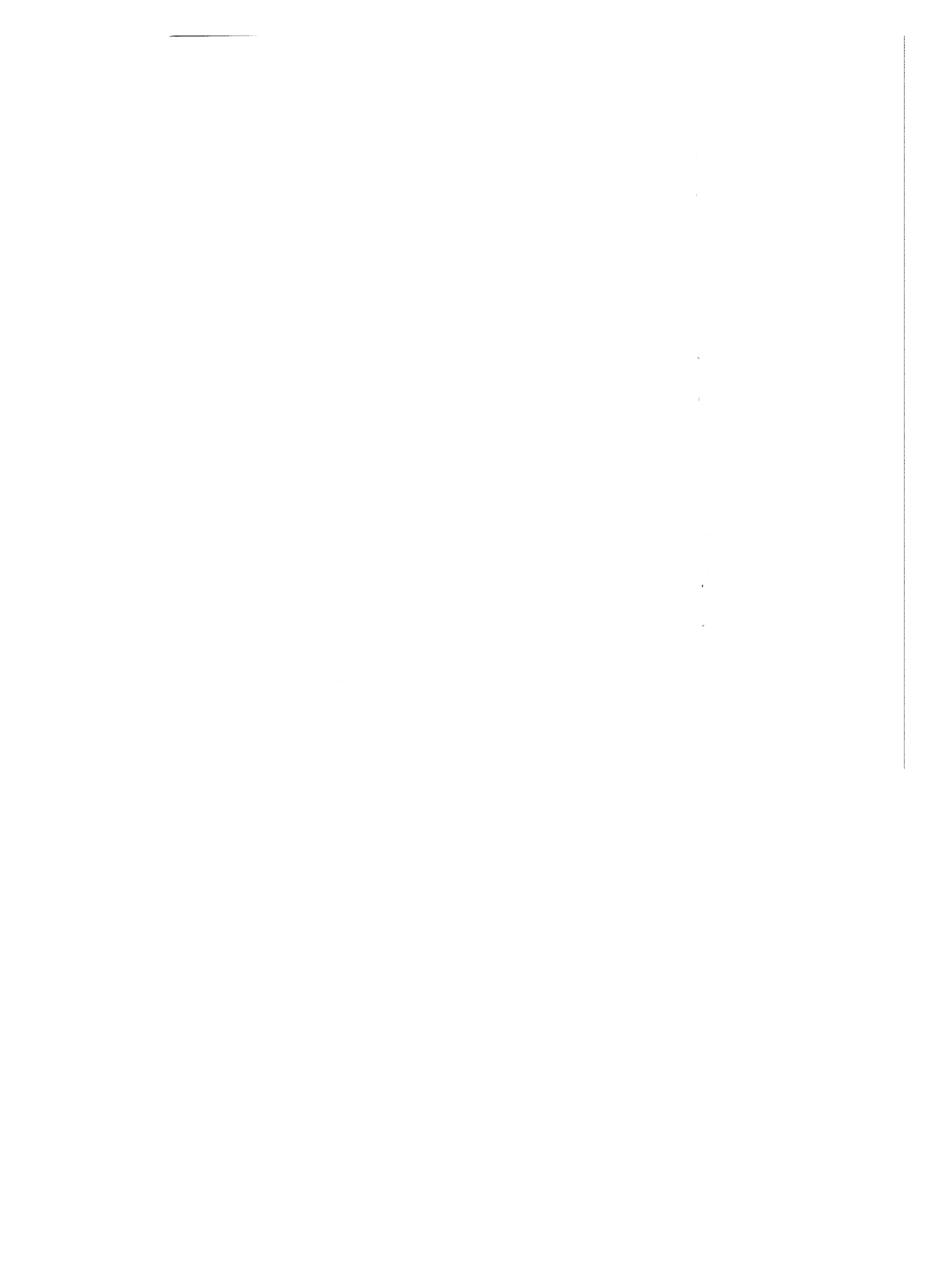
هناك نص آخر مشهور ، لأول منظر ، بل لأول مؤصل ، لفن الإخراج وهو "جوردون كريج" ، فيه تفصيل ما جاء بحث "كليست" فى هذا الصدد . البحث بعنوان "الممثل والسوبردمية" نشره فى كتاب حول فن المسرح (١٩١١) ونحن لا ننسى نبوءته التى أعلنها حينما قال : "سوف يختفى الممثل ، وسوف ترى مكانه شخصية جامدة سنطلق عليها إذا شئتم

اسم السوبر دمية ، فى انتظار ان تجد لها اسما اعظم" (٢) . ومن الجدير بالذكر أن كريج لا يشير إلى "كليست" ، فلعله لم يكن يعرف بحثه المذكور ، وقد سبق أن قلت كيف أن هذا البحث "حول مسرح العرائس" لم يلفت إليه الانظار قبل بداية القرن العشرين (فى عام ١٩١١) أيضا ، وفى كتاب له عن كليست ، نجد أن أوتو براهم (Otto Brahm)وهو من أوائل المخرجين الالمان ، يذكر بحث "كليست" ولكن لا يتوقف عنده) ولكن بحث "الممثل والسوبردمية" يكرر رأى "كليست" فكريج أيضا يرى أن الدمية تتفوق على الممثل لأن ليس لها جسدا تحت رحمة عواطفها وانفعالاتها" (٣) - هذا الجسد على حد تعبير كريج "الذى هو بطبيعته نفسها غير صالح ليكون أداة للفن" (٤) . ومع ذلك فإن كريج لا يقترح إحلال الدمية محل الممثل ، ولكن المطلوب هو أن يتحول الممثل إلى "سوبردمية" ، أى ممثل فيه نار أكثر وأنانية أقل :" فيه النار المقدسة ، نار الآلهة ونار الشياطين ، ولكن بدون الدخان وبدون البخار اللذين هما من إضافة البشر الفانين" . وبذلك فإن الدمية سوف تكون النموذج والمثل الأعلى للممثل : ينبغى أن تعلّمه لا أن تحل محله .

إن التقاء كريج وكليست أو اتفاقهما يعد مثار للدهشة .
وهو لا شك يرجع إلى مفهوم جديد لحقيقة الفن المسرحى . فن مسرحى يكون اعتماده على النص أقل من اعتماده على ماديات خشبة المسرح ، يكون المبدع الأول فيه ليس الكاتب ولا الممثل وإنما هو المخرج . لأن من وراء الدمية ، كما أسلفنا ، هناك "اللاعب" . ولأن العرض الذى يستمتع به كلّ من الرعاع فى السوق والفنان الذى هو بلا شك السيد "س" هذا العرض يتألف

---

(٢) كريج ، ادوارد جوردون ، حول فن المسرح ، باريس ، لبوتييه .



ولكن "مثل هذه الأخطاء لا محالة واقعة ولا يمكن العصمة منها" كل ما يجب إذن هو ألا نتوقف عندها . ولا أن نخضع وننقاد - وأن نواصل ونتم "الرحلة" التى يلتقى فى نهاية مطافها "الإله" والدمية المتحركة إن أمير همبورج يبلغ ذلك . ففى المشهد الأول تستولى عليه حالة السير أثناء النوم ، فهو إذن مثل الدمية ، ماهر وممجّد (ألا يقوم بنفسه بجدل تاجه !) ومحركه اللاعب أشبه بالشيطان . (هو الناخب الذى يتظاهر بتتويج الأمير) وعليه أن يتجرع سقوطه ، ويعصى ، ويخالف القانون . وكرامته الشخصية ويرضى بإثمه ، "الإثم الكبير الذى يجثم على صدرى" (٩) وأن يمر بالموت الذى "يغسله الآن من كل رجس" (١٠)) لكى ينتقل من جديد إلى "حالة رضا" وهى أيضاً حالة انعدام الثقل وبذلك يعثر على "المنفذ الجديد" إلى الفردوس : وحينما يفيق ويستعيد وعيه (مع أنه يسقط مرة أخرى من الإغماء) يتوج كما يتوج البطل بل كأنه إله تقريباً .

والحقيقة أن شخوص "كليست" تنحصر مصائرهم جميعاً بين الدمية وبين الإله . ومسيرتهم محفوفة بالسقطات . والهدف فى النهاية هو الوصول إلى "منفذ جديد ، فى مكان ما" يفضى إلى "الفردوس" ...

ولكن هل ينبغى ألا نرى فى بحث "حول مسرح العرائس" سوى مرآة لسائر مؤلفاته أو لا نرى فى سائر أعماله سوى إيضاح لنظرياته تلك ؟

---

(٩) أمير همبورج ، ترجمة وتقديم أندريه روبير ، باريس ، ص ٦٨.

(١٠) المرج السابق ، المشهد السابع من الفصل الخامس ، ص ٨٤ .

إن القراءتين (اللاهوتية والمسرحانية) اللتين نتعامل بهما مع "حول مسرح العرائس" كلاهما يؤدى إلى اعتبار نص كليست إما نبوءة حول مستقبل المسرح وإما حكاية رمزية عن الخطيئة الكبرى والخلاص . وهما يهملان وجه الغرابة فى هذا النص : كتابته وتكوينه ، وبذلك يخفيان الهدف الرئيسى من هذا النص .

إن بحث كليست لا يعالج صراحة موضوع العرائس إلا فى جزئه الأول ، حين يصف "الأداء الصامت عند العرائس" وحين يشرح جمال حركاتها فى الرقص وعلى وجه الخصوص الصغيرة منها (وهنا لا يمكن أن نمنع أنفسنا من التفكير فى كاترين "الصغيرة") ولكن كليست لا يقف عند هذا الحد بل إنه ، وكأنما يدعم وجهة نظره ، يضيف إلى رأيه الغريب فى رقص العرائس حكايتين ، الأولى على لسان الراوى والثانية يرويها السيد "س" ... ثم إن هاتين الحكايتين لا تتحدثان عن أداء العرائس بل ولا علاقة كبيرة تربطهما فى الظاهر ، بالمسرح . ومع ذلك فهما ينصبّان على المسرح بصورة عميقة إذ هما ، ودون أن يعلنا عن الرأى الغريب المذكور آنفاً ، يروجان لهذا الرأى .





آليات الأوبرا" ثم يضيف ماريفو مخاطباً نفسه وقارئه : "بسبب هذه المغامرة ، تولدت فى نفسى هذه الكراهية للبشر ولم تفارقنى مدى الحياة ، وجعلتنـــى أقضـــى حـــياتى فى تفحص الناس واللهو بتاملاتى وانطباعاتى" (١١) .

المسرح خارج الطبيعة :

المغامرتان اللتان حكاهما ماريفو وكليست متعاكستان إلى حد ما : ففى الأولى نجد أن المعرفة تستتبع الانحطاط ، وفى الثانية تؤدى إلى الحكمة . غير أن المرآة فى الحالتين تحتل الدورالأساسى : فهى عند ماريفو أداة التقليد الناجح ، وهى عند كليست تحدث الانفصال عن حالة الجمال الطبيعى وسقوط الإنسان الذى يستخدمها لاستعادة صورته الشخصية . إذن فالمرآة فى كلتا الحالتين تحيلنا ، بكل تاكيد ، إلى المسرح ، بل إلى طبيعة دور الممثل بالذات . وإذا كان "كليست" يقلب الوظيفة التى للمرآة عند ماريفو (إذ هى عند الأول تسخر فى البناء وعند الثانى فى الهدم) فهذا لا يغير من جوهر الموضوع ففى الوضعين يهدف المسرح إلى استعادة الجمال الطبيعى . إن فتاة "ماريفو" بذلت ما بذلت للإيهام والخداع لكى تنجح وكذلك فتى "كليست" ولكن الفشل كان من نَصيبهما : فالعاشق عند ماريفو اكتشف الخدعة ، وأمسك عن حبه "دفعة وتحدة" ؛ أما الفتى الجميل عند كليست " بعد أن قضى أياماً أمام المرآة" اكتشف أن جماله يذوى شيئاً فشيئاً . ولم يكد يمضى العام حتى لم تَبقَ " ذرة من هذا الجمال الذى كان فيما مضى يشيع البهجة فى عيون المحيطين به" . كل شىء

---

(١١) ماريفو ، المشاهد الفرنسى ، يوميات وكتابات مختلفة ، باريس ، جارنييه ، ١٩٦٩ ، ص ١١٨ .

إذن كان عبارة عن"أليات أوبرا" ذلك أن المسرح ، كما يوحى بذلك الكاتبان ، عملية خطيرة بل قد توصف بالجرم : إنه إذ يحاول أن يستعيد ما تهبه الطبيعة ، إنما يفسد هذه الطبيعة . إنه يقحم فيها المعرفة ، وبذلك يحدث الانفصال عن الوحدة الأولى . ومن ثم فهو يكرر الخطيئة الأولى - كليست يعتمد بشكل واضح على "الباب الثالث من الكتاب الأول لموسى" - " إنه يجعل المعرفة تتفجر فى الجمال الطبيعى عند الإنسان" ولكن هذا التفجر يختلف موقعا وتاثيرا فى الحالتين فعند ماريفو نجد أن الشاهد الراوى هو الذى يصاب به : قد كان متعلقا بالفتاة ثم انفصل عنها . وقد طبعت هذه المغامرة حياته بعد ذلك بطبع معين . كان "بفطرته أكثر الناس بشرية" وحينما رأى "أليات الأوبرا" وراء ما كان يعتقد أنه الطبيعة ، أصبح " مشاهدا " (ينبغى أن نتذكر أن عنوان كتاب ماريفو هــو "المشاهد الفرنسى") وأصيب مــن جراء ذلـك بكراهــية للبشر ، كراهية ساخرة باسمة إن المسرح لا يتعارض مع الحياة فى المجتمع ، ولكن لابد من معرفة قواعد اللعبة ، واكتشاف أثر "الأليات" وألا نخلط بين الصنعة والطبيعة . إن الممثل (الذى يقف أمام المرآة) ند كليست هو الذى يجرى على نفسه "هذه التجربة الغريبة المشئومة" : فاصابه من جراء ذلك الانحطاط الجسدى على مرأى من المحيطين به ولم يبرأ من ذلك طيلة حياته . فالمسرح هنا عامل هدم وتدمير .

هذا الأثر المدمر للمسرح يزداد وضوحا فى بقية قصة الفتى مع المرآة فى نصّ كليست ، فى الجزء الخاص بوصف الأداء الصامت عند الدّمى . هذه الدّمى تقوم بكل بساطة ، على الأقل من "وجهة النظر الألية" ، بتنفيذ "حركات فائقة الجمال" . فى حين أن من المستحيل بالنسبة

للإنسان ، مهما حبته الطبيعة من جمال طبيعى ، أن يقلدها فإن حاول ذلك عرض نفسه للإنحطاط وهنا إشارة إلى أن المسرح عملية خارجة عن الطبيعة بالمعنى العرفى للعبارة .

انتصار الوحش :

القصة الثانية فى حوار كليست "حول مسرح العرائس" تبدو هى أيضا لأول وهلة ، غريبة عن المسرح أكثر من سابقتها .. الشيء الوحيد الذى يمكن أن يربطها بالمسرح من البداية هو أن الذى يرويها هو السيد "س" ... الراقص صاحب الرأى الغريب حول آداء العرائس موضوع هذه القصة هو مبارزة غريبة . ونحن نعلم المكانة التى تحتلها المبارزات من مؤلفات كليست. فالمبارزة عند كليست هى مواجهة ورمز : الصراع الذى يحتدم بين شخصيتين يبلغ ذروته فى المبارزة التى تضع له النهاية الحتمية . ولكن يبقى هناك شيء آخر له علاقة بالمعرفة وبالحقيقة - يتراءى لنا ، ليس بشكل واضح أو مباشرة ، ولكن فى صورة لغز حقيقى ومن ثم فهو معرفة : بل هو المسرح بعينه فى أعلى درجة له من التركيز .

والآن لنقرأ بشيء من العناية والتركيز هذه الحكاية . فى البداية يحدثنا السيد "س" كيف أنه انتصر فى المبارزة على الابن الأكبر لوجيه من الوجهاء أثناء رحلة له فى روسيا - ولا غرابة فى ذلك فالسيد (س) راقص كما نعلم . أما ابن الوجيه ، فبالرغم من أنه تلقى فى المبارزة تدريبات مكثفة إلا أن الفنّ يتفوق على الدراسة والعلم (من الجدير بالذكر أن كليست كان قد قرر فى مطلع حياته أن يكرسها للعلم ، غير أنه لم يلبث

أن اكتشف أن المعرفة لا يمكن أن تمثل الخير الأسمى فتحول إلى الفن)
المهم أن غريمه في المبارزة اعترف بانه عثر على "أستاذه" . لكنه أراد أن
يثأر لنفسه ويجبر هذا الفنان على الاعتراف أيضا باستاذه ، لأن كلاً مِنّا في
هذه الحياة يجد أستاذه في نهاية المطاف " .

والأستاذ المقصود هنا يبعث على الدهشة : فهو ليس
بإنسان وإنما هو حيوان ، وبالتحديد دبّ أسود . وجرت المبارزة بطريقة
مثيرة وتبعث على الحيرة . فالدب منتصبُ على قائمتيه الخلفيتين مثبتُ
في وتد يرفع يده اليمنى ، "يرمقني بنظرة" ويصدّ جميع ضربات المبارز
الماهر وهو راقصنا المشهور حتى هنا وكل شيء يسير وفق القواعد : "
فالدب يتصرف على غرار أعظم المبارزين علما وفنا " ولكن أعجب ما في
الأمر أن الدب كان "لا يرد على الهجمات الخداعيّة أو التهويشية" كان لا يلعب
اللعبة فكانت الهزيمة من نصيب الفنان الذي وجد نفسه يصطدم بجدار
ضخم ، وتحقق أنه في مواجهة قوة خارقة من نوع آخر . إن ما شعر به كان
أكبر من مجرد الهزيمة ، شعر بضآلة شانه وحقارة مستواه . ورمقه الدب
بنظرة نفذت إلى أعماقه كأنما أراد أن يقرأ ما بدخيلة نفسه ، دون أن
يتحرك . لأن الضربات التي كان السيد (س) يوجهها "كانت لا تبدو ضربات
جادة" . ولم تُجْدِ الراقص موهبته الفائقة ولا فنه الرفيع ففقد اتزانه
وتصبب عرقا " وسقط منهارا بمعنى الكلمة .

وانتصر الحيوان على الإنسان . وهو ليس أى حيوان . إنه دب ، وحش كاسر يطلع من أعماق الزمن ومن الغابة البدائية . إنه الوحش نفسه الذى ورد ذكره فى "معركة أرمنيوس" واستخدمته توسنيلدا Thusnelda زوجة "أرمنيوس" الجرمانى ليثار لها من فينتيديوس الرومانى (الذى أحبته وربما ما زالت تحبه) (١٢)

من أحضان المسرح نفسه . يبزغ شىء ما يطغى عليه ويقلبه رأسا على عقب "ويفقده اتزانه" فيه فناؤه وتمامه . لقد انطلق كليست من فكرة الدمى المتحركة الوادعة التى لا تضر ليصل بنا إلى هذه الصورة المرعبة التى تخيف أكثر مما تدهش ، صورة الدب المفترس الذى يرمق خصمه بعينيه "رافعا يده ، متاهبا للضرب" ومن ثم لافتراس راقص الأوبرا الأول ، المتالق نجمه ، وتمزيقه إربا ، بحيث إنه أمام مثل هذا الخصم لم يكن يدرى إذا "كان يحلم" - على شاكله كثيرين من شخوص كليست الذين تاتى عليهم لحظات معينة فإذا هم عاجزون عن التمييز بين اليقظة والنعاس .

فى قلب المسرح :

إن الطريقة طويلة بين العاب الدّمى المتحركة ومبارزة الدب المفترس (بالرغم من قصر النص وسرعته) .

---

(١٢) معركة أرمنيوس ، ترجمة وتقديم أندريه روبير ، أوبييه مونتانى ، باريس ، ١٩٣١ ص ١٠٣

وبحث كليست "حول مسرح العرائس" لا يقتصر على تبيان تفوق العرائس على "الراقصين الأحياء" ، كذلك فهو لا يكتفى بصياغة نظرية غريبة حول العلاقة بين المعرفة والجمال . إن المسرح وسيلة لتوضيح الفكرة الفلسفية ولكنه أكثر من ذلك : إنه موضوع البحث نفسه .

إن الصورة الأولى التى يعرضها علينا كليست للمسرح ، صورة الأداء الصامت لدى العرائس ، هى فى الوقت نفسه صورة بدائية كما أنها غاية المنى المستحيل .

إن مثل هذا المسرح خالٍ من كل مظاهر التكلف والتصنع والتوتر بل وكل جهد . إن مركز الجاذبية هو الذى يتحكم فى الجسد بشكل مباشر. فلا شىء يعوق انتقال الحركة ولا شىء يعكر صفوها فالتوافق قائم بين النفس وبين مركز الجاذبية . كما أن هذه العرائس "بمنأى عن تأثير الثقل والوزن" . إنها "لا تحتاج إلى الأرض إلا لكى تمسها لتأخذ منها الدفعة اللازمة لأعضائها بعد أن فقدتها مؤقتاً " .

لكن هذا المسرح ينتمى إلى مجال الحلم أو المستحيل : إنه برىء والبشر ليسوا كذلك . فما أن يحاول أحدهم - ولو كان مراهقاً جميلاً - عن طريق المرآة أن يبعث ويطيل أمد صورة جميلة ، حتى يمتعض وسرعان ما تتخلى عنه رشاقته ويفقد جماله كاملا ، بسبب طبيعة البشر ، مثل هذا المسرح لا يكون إلا مرة واحدة ... وهنا نلتقى بواحدة من وساوس المسرح الحديث التى تسيطر عليه وهى رغبته المجنونة فى عمل لا يمكن بحال أن يتكرر ، وإذا تكرر ، كان شيئاً آخر . جديداً أبداً .

إن كليست يتارجح بين غاية المنى المستحيل فى مسرح بالرغم مما يسمه من صنعة هو جزء لا يتجزأ من الطبيعة ، وبين رفضه لمسرح أصابه الفساد بمجرد تدخل البشر فيه وبمجرد دخوله فى حركة التكرار والزمن . وبذلك لم يتبق أمام كليست لكى يتنكر للمسرح ، سوى خطوة واحدة . ولكنه لا يخطوها . بل إنه يبذل محاولة أخرى من نوع جديد فيدير ظهره للمرآة ويعود إلى الجسد : جسد ذلك الدب الذى يحدق بالمثل وعيناه فى عينيه كانما يريد أن يقرأ ما فى دخيلة نفسه ، متاهبا للقضاء عليه ... هذه الانعطافة الغريبة تعيد للمسرح خطورته .. فلم يعد الآن مجال للتكلف ولا للانحطاط . فالدب هو ما ينبغى للمسرح أن يقارعه ، ما ينبغى له ان يدخله فى لعبته - يصبح على شاكلة "صورة أشيل الميت" ، وقد تلوث وتدنس لدرجة أن الحياة والطاعون أمسكا عن تنازعه . إن المسرح ، بتصديه لمواجهة الدب ، يمكن أن يشق لنا منفذا إلى تلك الحالة الفردوسية التى تلتقى عندها المعرفة والجمال ليصبحا من جديد شيئا واحدا . وكان هذا الجسد الحيوانى (جسدنا لا شك فى ذلك) هو القرين والأنا الآخر alter ego للملك الماثل خلفنا يحرس شجرة المعرفة . ولكن هذا الملك الحارس - ملك "المنفذ الجديد" - من الممكن أن نتطلع فى وجهه وأن نشركه فى اللعبة ، وبالتالى أن ننتصر عليه .

إن بحث "حول مسرح العرائس" لا يعلمنا شيئا عن المسرح بوضعه الراهن أو الذى يمكن أن يكون عليه : فهو ليس اعترافا من الكاتب المسرحى كليست ولا بحثا فى علم الجمال . غير أن مثل هذا النص يجلو لنا الحلم الذى يراود كل مسرح والمهمة الكبرى التى يتصدى لها : أن يكون "تلك

الرحلة حول العالم" التي من خلال مرورها الضروري بمرحلة انحطاط التكرار ومواجهة حيوانية الجسد ، تجعلنا نكتشف " منفذاً جديداً " إلى الفردوس - ومن ثم أن نكتب "الفصل النهائي في تاريخ العالم" . لعلى لا أتجاوز الحقيقة إذا قلت إنه ما من إنسان شك في قدرات المسرح أكثر مما فعل كليست ، ولا توقع من المسرح أكثر مما توقع كليس ، ومن ثم ، ولا أعاد إليه حقه كما فعل كليست .

الزمن فى اللعبة :

المسرح يعنى قبل كل شيء فضاء ، فالمسرح هو ما يجرى فى فضاء معين منفصل عن فضاء آخر ، منه نشاهد الأول . ولكن هذا التقسيم المكانى لا ينقسم عن تقسيم آخر زمانى . فالمسرح ما يكون له بداية ونهاية ، ما يشغل فترة زمنية معينة ، ما يشغل وقتا ، يختلف عن الوقت المعهود ، اليومى . هو ما ينعقد فى الوقت وينحل منه . هو ما يتم فى زمن معين ، وبالتالى يبدو لا رجعة فيه .

ونحن نعرف جيداً أن الزمن المسرحي ليس زمناً بسيطاً . بل هو زمن مركب متشعب . الناقد "هنري جوهييه" يعرف العمل المسرحي بأنه " عمل ذو ثلاثة أزمنة : "زمن العرض ، وزمن الحبكة وزمن الفعل أو الحدث" . ومن الممكن استبدال لفظى الفعل والحبكة بغيرهما من المسميات ، غير أن الجوهر يكمن في تراكب الأزمنة فى اللعبة التى يجريها المسرح بين الأزمنة المتعددة وقد تكون هذه اللعبة هى التى تجعل منه مسرحاً . (١)

لنعد إلي أرسطو . حينما يميز بين الشعر الدرامى والشعر الملحمى ، فهو يقيم هذا التمييز على أساس الزمن . فبينما المؤلف الملحمى "يحاكى عن طريق الرواية ، يحاكى المؤلف الدرامى عن طريق تقديم جميع الشخوص وهى تتصرف ، فى حالة فعل" (٢) . إن زمن الملحمة هو الماضى أما زمن المسرح فهو الحاضر . ومع كل فإن عماد المحاكاة واحد عند سوفوكليس وعند هوميروس : "شخوص عظامية ، رفيعة القدر" (٣) .

١- هنري جوهييه ، العمل المسرحي ، باريس ، فلاماريون ، ١٩٥٨ .

٢- أرسطو ، فن الشعر ، باريس ، ١٩٥٢ .

٣- المرجع نفسه .

عاشت أو من المفروض أنها عاشت فى الماضى . وفى هذا يكمن "البارادوكس" أو الرأى الغريب المخالف للعرف والذى هو عماد المسرح : إنه "يقدم من جديد أو يعرض" ما مضى . يضع الماضى فى الحاضر . وهذا الحاضر موجز مختصر : ففى برهة من الزمن تقع أحداث استغرق وقوعها زمنا طويلاً ، لزم لحدوثها فترة زمنية هائلة . وهنا فى رأى أرسطو يكمن تفوق المأساة على الملحمة : "وهى تمتاز أيضا بأنها تحقق المحاكاة فى فترة زمنية أقصر ؛ والناس يميلون إلى التركيز والاختصار ويفضلونه على التشتيت والإطالة" (٤) .

للكتابة للمسرح هى إذن جعل الماضى فى الحاضر . وحصر ما يجرى عادة فى مساحة زمنية طويلة ، وتركيزه فى مدة زمنية وجيزة لها بداية ونهاية .

ومن ثم كانت هناك ضرورة (دراماتورجية) تختص بكتابة الدراما لا مناص منها : تنظيم العلائق بين مدة العرض وزمن المرجع .

وقد استجاب المسرح الكلاسيكى لهذا المطلب بتعيين اليوم وحدة للزمان فى المآسى . هذا الزمن الوهمى أو المجازى المحض كان أشبه بالوساطة بين مدة العرض الحقيقية والزمن الفعلى للحدوتة التى تبلغ فيه ذروتها وتنحل فيه عقدتها . ويبقى دائما أمام الكاتب إمكانية ملء الثغرات أو الوقفات التى تعرض بسبب عدم التوافق ين هذه المـــدة وبين

---

(٤) أرسطو ، فن الشعر ، باريس ، ١٩٥٢ .

الزمن الوهمى . يملؤها بمقابلات محتومة وطارئة . وفوق ذلك ، فإن هذا الزمن الوهمى ، بالرغم من محدوديته ، إلا أنه يحيلنا ، على مستوى الرمز ، إلى زمن أطول وأرحب : زمن الملابسات الكبرى التى تشكل الحياة البشرية إن تعاقب الليل والنهار ،والصباح والظهيرة والمساء .. كان يُنفذ داخل هذه المساحة الزمنية المحايدة ، تنشأ على مستوى الحياة ، بل على مستوى التاريخ .

إن هذه الوحدة الخاصة بالزمن لم تكن لها فى يوم من الأيام قوة القانون فى المسرح الغربى . لكنها ظلت تتسلط عليه دائما ولا زالت (مثال ذلك "اليومان" فى مسرحية فى انتظار جودو) .

إن جميع الأعمال الدرامية تتضمن بداخلها تساؤلا حول الزمن . هذا التساؤل لا ينفصل عن تساؤل المسرح نفسه أو غالبا ما يتخذ شكل المسرح داخل المسرح . فى مسرحية هاملت نجد مشهد القتل ، قتل الملك ، يعيده الممثلون . الماضى ماثل هناك ، حاضر فى حاضر بلاط كلوديوس ، الحاضر الوهمى . وتدخله الذى يعضد تدخل الشبح ، وبالتالى تدخل الموت فى الحياة ، يعجل بالكارثة ويشحنها ويجعل القرار أمرا مقضيا لا سبيل إلى الإفلات منه . فلابد من أحد أمرين إما قبول هذا الماضى والاعتراف به ودمغه بقوة القانون فى الحاضر نفسه ، وإما محوه إلى الأبد وتأسيس زمن جديد . إما الخضوع له أو حلم يُطوى نهائيا .

وهكذا فإن الفعل الدرامى لا هو مجرد نتاج سلسلة من الأحداث الماضية ولا هو حصيلة صراعات حاضرة : إنه يقع فى ملتقى الاثنين . فهو عقدتهما بالمعنى العرفى للفظ . عقدة ينبغى حلها .

هذه البينة الزمنية ، يصعدها العرض ويبلغ بها الذروة عن طريق الممثل .فالمسرح لا يجرى فى الحاضر وحسب ، إنه على حد تعبير "دانييل ميجيش" يقع فيما هـو " أقوى من الحاضر الدليلى " Plus-Que Present inicatif كل شىء فيه موقوت ومحسوب . إن السهرة المسرحية مهما طالت لها بداية ونهاية . إنها محدودة ومرموقة بسلسلة من الأفعال المادية الجسدية على الممثل أن يؤديها وينفذها . وهى لا ينبغى أن تتجاوز طاقة احتمال الممثلين ولا الشاهدين أيضا - صحيح أن المشاهدين يمكن أن يلجاوا إلى النوم : أما الممثلون فينبغى أن يدفعوا نقداً وعداً .

إن العرض المسرحى هو "سوبر حاضر" جاء التعبير ، حاضر مكثف . إنه يضاعف الحاضر ، حاضر الوهم المسرحى عن طريق حاضر الأداء . ولكنه فى الوقت نفسه يتهدد الاثنين معاً . إنه يفتحهما على الشك والقلق . والممثل لا يتصرف من تلقاء نفسه . إنه ينفذ ما هو مكتوب . إنه يمثل فى الزمن ما يتملص من الزمن وكذلك ما يحدثنا عن الزمن ، عن تداخل الحاضر والماضى . إن حاضر الممثل (وبالتالى أيضا حاضرنا نحن المشاهدين) مكثف ضعفين وهش ضعفين . فهو ينتمى إلى السنة المعروفة (وقوعه دائما فى إطار الفضاء الذى يفتحه ويغلقه رفـــع الستـــارة وإسدالها ، والضربات الثلاثة أو الإظلام) والأداء (ففـى كـل مـرة الممثل يبـذل جهـده متحمـلاً مسئوليـة المخاطـرة والفشـل) ولكـن هذا الحاضر الغريــب العجيــب لا يكتفـى بنفســه : إنــه لا يؤســس شيئـا ، بل يحيل إلـى شـىء آخـر ، بالتحـديد يحيل إلى ذلك اللعـب بالزمـن الماثل فــيه قلــب كـل عمـل درامـى .

هــل هنـــاك حاجـــة لأن نذكّر بـأن المسرح يعمل بالتكرار ؟
يحـــدث ذلـــك علـــى مستوى كـــلا المعنيين الاثنين لهذا اللفظ .

العرض شيء لا يقع إلا مرة واحدة . إن "أرتو" وبصورة مختلفة "جان جينيه" (٥) كانا يحلمان بالعرض الذي لا يتكرر ، العرض الفريد وبالتالي " يحدث تفكيرا شعريا " بحيث يشيعالضوء ، عن طريق امتداداته ، في عالــم الأمـوات (ويصحّح جينيهفي الهامش قائلاً : "أو بالأحرى عالم الموت ") - مليارات المليارات من الأموات - وعالم الأحياء الذين سيأتون (ولكن هذا أقل أهمية)" لقد شعر كلاهما أن ذلك يمثل نقطة انفصال وقطيعة . لأن مسرحنا يفترض التكرار . فكل عرض ينبغي أن يقارع الزمن ، يجب أن يبرهن على قدرته على المقاومة ، وقدرته على التكرار والإعادة ... وإذا كان العرض يتولّد من الانشطار والانسلاخ عن الزمن ، فهو أيضاً رهان على الزمن : وفي ذلك يجد فرصته ، وفي ذلك أيضاً يخاطر بهويته . إن كل مشاهد يتساءل قائلاً : هذا المساء هل سيسير كل شيء ما يرام أيضاً هذه المرة ؟ والممثلون من جانبهم يقولون لك بعد ذلك : إنه النحس ، لقد صادف وجودك ليلة سيئة . لم ينجح شيء" ويوعزون إليك بالعودة مرة قادمة ....

---

(٥) جان جينيه ، خطاب إلي روجيه بلن ، باريس ، ١٩٦٦ ، ص ١١ .

حاضر الأعمال الكلاسيكية

إن عرض الأعمال الكلاسيكية ليس أمرا طبيعيا . فزمن المسرح هو الحاضر : الفعل الدرامي يجرى أمام أعيننا نحن الشاهدين . وأقوال الممثلين - الشخوص وحركاتهم وإيماءاتهم يؤدونها في اللحظة الراهنة . فالماضى المستمر (كان كذا وكذا) ذلك الزمن الذى يصلح لسرد التاريخ والأحداث لا يمكن أن نتصور وجوده على خشبة المسرح . ومن ثم فإننا حينما نجرى على ألسنة الممثلين أقوالا في شكل نصوص مكتوبة ، وأن نطلب منهم تنفيذ حركات تقررت سلفا قبل عدة قرون في بعض الأحيان ، أمر غريب ، بل يكاد أن يكون مجافيا للطبيعة .

ومع ذلك فإن المسرح يعيش بنصوص كلاسيكية . هكذا كان دائما . إنه ظل زمنا طويلا يعرض هذه النصوص في الزمن الحاضر ففى القرن الثامن عشر، حينما كانت فرقة " الكوميدى فرنسيز" تقدم موليير وراسين ، كانت تعرض هذين الكاتبين ، ليس باعتبارهما من الماضى وإنما من العصر نفسه . كان الممثلون لأبطال يتخطرون أو يتعثرون في ملابس طراز لويس الخامس عشر : حيث كانت التنورة الواسعة الفضفاضة تحل محل الثوب الضيق والسراويل الملتصقة طراز العصر الكلاسيكى .

في القرن التاسع عشر فقط بدأت هذه الأعمال تعامل على أنها أعمال كلاسيكية وذلك بالتركيز على ما يفصلها عنها . ومنذ ذلك الحين بدأ الجدال . هل ينبغى تحديث الأعمال الكلاسيكية وطبعها بطابع العصر

الذى نعيش فيه ونعتبر أنها لم تكتب إلا بالأمس فقط ، أو ، بالعكس ، وضعها فى إطارها الزمنى وإبراز تاريخها ؟ اللهم إلا إذا عاملناها على أنها أعمال خالدة وعرضناها باعتبارها تخص كل زمان وكل مكان .

هذه القضية الخاصة بالتعامل مع الكلاسيكيات ، هناك ثلاثة عروض قدمت أواخر عام ١٩٨١ تجعلنا نعود لطرحها مرة أخرى : "مأساة كارمن " التى قدمها "بيتربروك" و "فاوست لجيته" التى عرضها "أنطوان فيتيه" ثم "ريتشارد الثانى" التى قدمت على"مسرح الشمس" ليفتتح بها سلسلة أعمال شكسبير . إن هذه العروض ، مع اختلافها ، تشترك فى ظاهرة معينة هى عدم اخفاء بُعدها بالنسبة للعمل المقدم . وسواء حبذ التناول إبراز هذا البعد أو أنكره ولغاه ، فإنه جاء معتمداً على هذا البعد . ثم إن التناول لم يهتم بقضية المعنى : لقد كان الاهتمام منصباً على الشكل .

العالية أو المباشرة :

كان موقف "بيتر بروك" وزميليه ماريوس كنستان وجان -كلود كاربير بسيطاً للغاية . لقد لاحظوا أن أوبرا كارمن المؤلفة من أربعة فصول عن قصة الكاتب الفرنسى بروسبير ميريميه ، نظم هنرى ميلهاك ولودوفيك هاليفى ، وموسيقى "جورج بيزيه" لم تتخلص من الرقصات الأسبانية كما أصابها التعقيد من خلال أساليب المسرح الغنائى المتتالية ، فقام الموسيقى والمخرج بتنفيذ نوع من "الصقلوالجلاء لأثر كارمن العبيب" (ماريوس كنستان) . إن "كارمن" تستغرق ما يقرب من الثلاث ساعات بما

فيها من كورس وأوركسترا ورقص ؛ " أما ماساة كارمن" نفسها فهى تقع فى أقل من ساعة ونصف ولا تحتاج لأكثر من أربعة مغنيين وممثلين وتشكيل موسيقى من نوع موسيقى الغرفة (أربعة عشر للآلات وعازف بيانو) لقد تم ضغط كل شىء ، فى الزمان والمكان . فقد الغيت المناظر الطبيعية ومشاهد قطاع الطرق ، ومواكب الأطفال وكذلك العمال الذين يلفون التبغ . بل لم يعد هناك أسبانيا الرومانسية . كل شىء أصبح يؤدى بين جدران ملطخة بطريقة فنية . بل إن حفرة الأوبرا الغيت هى أيضا ، ووقف العازفون فى الخلف فى آخر المسرح . أما الجمهور ، على الأقل جمهور الصالة ، فقد كان واقفا على قدميه مع المغنيين على مقربة منهم . لقد أصبحت ماساة كارمن أمامنا وجها لوجه ، دون أدنى بعد أو مسافة تفصلنا عنها .

إن عمل الموسيقار "بيزيه" لم يتم اختصاره وحسب وإنما قلب قلبا . لقد أصبح ، كما يحب "بروك" أن يصف عمله ، من نوع المسرح المباشر**immediat** . وهو عكس الأوبرا ، مسرح الوساطة ،إذ جاز ذلك ، الذى يلعب بتعدّدية الزمن وتنوعاته ، وتعددية الفضاء والأصوات والأجساد فى الأوبرا دائما شانها فى الماضى .

مزج الأزمنة :

أما فاوست التى قدمها "أنطوان فيتيه" فهى تروغ بين العصور ونحن نعلم أن "فيتيه" يرفض الأسلوب الذى يسميه "ماريوس كنستان: أسلوب "الصقل أو التلميع" والذى يطلق عليه هو أسلوب التنفيض (تنفيض الكلاسيكيات) . إن "التنفيض هو الترميم والتجديد ،

أما عملنا نحن ، على النقيض من ذلك تماما ، فهو يعتمد على إظهار "كسور الزمن" . وبعث "أعمال الماضى" على شاكلة الاعمال المعمارية المتهدمة ، الصرح المغمورة" التى يتعين علينا أن نعيدها إلى " النور مجزأة دون أن نعيد تكوينها ، لأن استعمالها على أية حال اختفى" . واختيار "فاوست" كان مناسبا للغاية ، ذلك أن "فاوست" فى حد ذاتها بناء مركب على شاكلة الكنائس الرومانية المكونة من أجزاء من المبانى القديمة" لقد ظل جيتيه طوال حياته لا ينقطع عن العودة إليها والعمل فيها وإعادة تركيبها ليعيد بناءها . لقد بدأها فى عام ١٧٧٣ ونشر أول أجزائها عام ١٧٩٠ وظل ينشرها حتى عام ١٨٣٣ . ثم إن عمليات الترميم والتجصيص كانت واضحة بشكل متعمد . أما فيما يتعلق بعمل "فيتيه" أشرنا يعتمد على أسلوب التركيب . ولا أدل على ذلك من الديكور الذى يجمع بين شريحة من الطبيعة تتمثل فى "غابة حقيقية" وفى المقدمة فى القاعة منصة عارية تماما تفتح كأنها علبة لعب ... يعلو ذلك كله سقف تقنى حديث . أما الشخوص أنفسهم فقد كانوا مزدوجين وكان فاوست العجوز يتابع بنظره فاوست الشاب اليافع ، يرثى له ويدافع عنه أحيانا .وبذلك أصبح الزمن هو الزمن المركزى ، لم يكن العمود الفقرى فى فاوست هو التناوب بين زمن الشيخوخة وزمن الشباب ، بين زمن المعرفة وزمن الحب وحسب ، ولكن يضاف إلى ذلك أيضا تداخل الأزمنة التاريخية فى الغرب : فمن العصور الوسطى التى خرج منها فاوست إلى فجر العالم البرجوازى الذى استقر فيه ، ثم إلى عصرنا عصر "أنطوان فيتيه" .

شكل كبير :

على العكس من ذلك ما حدث بالنسبة لمسرحية "ريتشارد الثاني" حيث راهنت أريان مونشكين على عنصر المسافة والبعد . لقد كثر الكلام عن قيامها بتحويل الإقطاعيين الانجليز إلى "ساموراى" أو إقطاعيين يابانيين ، وتحويل التاريخ عند شكسبيرإلى طقوس مسرحية يابانية . وبرنامج العرض يعترف "بالرجوع إلى هذا الشكل التقليدى المشهور بالنو والكابوكى والبونراكى" . بل لقد وصف العرض بالشكلية . ولكن هذا كله يدل على سوء فهم للاختيار نفسه . إن ريتشارد الثانى التى عرضت على مسرح الشمس ليست عرضاً من نوع الكابوكى ؛ كما هى الحال بالنسبة لفيلم "قصر العنكبوت" (أو عرش الدم) المأخوذ عن مسرحية مكبث وإخراج "كوروزاوا" . إن ما أخذه هذا العرض من المسرح التقليدى اليابانى (وهو تقليد مركب أيضاً من عناصر مختلفة) يعتمد على ترقيع أو "كولاج" شرق اقصى ، أى أخذت عناصره من تراث الشرق الأقصى بشكل عام ، ولم يعتمد على تقليد أسلوب بعينه . إن العرض الذى اقيم على مسرح الشمس يستمد عالم إقطاعى كل شىء فيه منظم ومحسوب حتى الخيانة ، فيه فيه الملك يستوى على العرش أشبه بالشمس وسط الكواكب الأخرى ، عالم "الأوبرا السياسية والحكم المطلق" . هكذا كان عرض ريتشارد الثانى . الفضاء الذى يجرى فيه العرض ينبسط أمام أعيننا فهو ميدان سباق وخشبة مسرح فى ذات الوقت . بداخله الممثلون وهم يركضون أشبه بالجياد فى الاستعراض وكذلك يخرجون . يخطبون وينشدون وهم متسربلون فى ملابس غريبة فاخرة تجمع بين البعد الزمانى (الياقات

العالية التى ترجـع إلى العصر الاليزابيثى) وبين البعد المكانى (تنورات المحاربين اليابانيين فى الكابوكى) ووسط هذا الطقس المبدع يتالق نص شكسبير ويزهو. إن المسرح لا يترجم هذا النص ولا يقلده . إنه يقدمه لنا . إنه يجعلنا نشعر به وندركه بكل ما به من غرابة وكانه ياتينا من بعيد من أعماق عالم الشمس المشرقة . إن الجغرافيا هنا تجرىء التاريخ وتقويه . وعلينا نحن تبعة تفسير قواعد هذا الاداء أو هذا العب الخالد الساطع المتالق . ، فما أن يقع الملك فى الأسر ويخلع ويسقط حتى يتغير كل شيء ، فها هو ذا ريتشارد امامنا عريان تقريبا ، ليس مزيجا من الخبل وحصان الابهة والعظمة على شاكلة الإقطاعيين وإنما إنسان مثله كمثل كل واحد منا .

حينئذ ألغيت المسافة إن آخر صورة لهذا العرض هى صورة غريبة من تمثال الرحمة الشهير ، فالملك الجديد الذى سيصبح هنرى الرابع يضطجع فوق طاولة الوسط التى تمثل فى الوقت نفسه الهيكل والعرش ، ثيابه تخلع عليه مظهر المرأة ، مظهر أم تقريبا ، وهو يعقد يديه على صدره . وتحت قدميه ، على الأرض ، فى جانب ، جثة ريتشارد الثانى بلا حول ولا قوة ولا حراك ، ضحيته ، أشبه بجسد مسيح قتله غيلة ثم قام يصلى عليه . وهكذا تجتمع الأسطورة والتاريخ . يبرز وسط ذلك كله المسرح بسماته المميزة وعناصره الفريدة . ويبقى أمامنا فى نهاية العرض صورة وجسدان وصوت بشرى ، ثم حاضر المسرح ، ذلك الحاضر الغريب الذى يجافى العرف .

---

*وجود هذه الشرطة يوثق الصلة بين الطرفين بحيث يجعلهما شيئا واحدا (المترجم) .

"حول الأعمال الكاملة"

لقد تعددت في الأونة الأخيرة "العروض - الأنهار" . ونقصد بها العروض التي تتألف من عدة مسرحيات ويمكن أن يستغرق تقديمها سهرتين أو ثلاث سهرات . لقد قدم المسرح القومي الشعبي في عام ١٩٨٠ عرضا من هذا النوع بعنوان غريب هو "أتالي راسين - دون جوان موليير" (الشرطة التي بين المسرحيتين ظهرت في العنوان) * من إخراج " روجيه بلانشون" . وقد قدمت المسرحيتان في إطار ديكور واحد . وقام بالأدوار الممثلون أنفسهم تقريبا في كلا العرضين . كذلك قام "موريس بيجار" بمناسبة الاحتفال بمرور ثلاثمائة عام على تأسيس الكوميدي فرنسيز (١٦٨٠ - ١٩٨٠) بتقديم عرض باسم "مسرات الجزيرة المسحورة" جمع فيه ثلاث مسرحيات لموليير هي : "زواج بالقوة" و "أمير إليد" و "طرطوف" (الفصول الثلاثة الأولى فقط) ، صحيح أن ذلك لم سيتغرق وقت أكثر من سهرة لكنها استمرت أربع ساعات تقريبا . وبالمثل قدم مسرح شاوبونه Schaubuhne في برلين الغربية في إطار مهرجان الخريف ، أورستية لاسخليوس ، وهي تتألف من ثلاث مسرحيات نشاهد كلا منها في سهرة مستقلة أو نشاهدها مجتمعة في سهرة واحدة تستغرق قرابة تسع ساعات . نضيف إلى ذات العرض الذي قدمه "فيتيه" مكونا من أربع مسرحيات لموليير (مدرسة الزوجات وطرطوف ودون جوان وكاره البشر) حيث قام بالأداء حوالي اثنى عشر ممثلا وممثلة في ديكور واحد وذلك في موسم ١٩٧٨/١٩٧٩ . وأخيرا ، وفي لندن ، قام " جون بارتون " مع فرقة شكسبير الملكية بتقديم عرض جمع فيه عشر مسرحيات إغريقية استغرق تقديمه حوالي عشر ساعات . فهل أصبح تقديم "الأعمال الكاملة" هي سمة المسرح ؟

الحقيقة أن هذا الاتجاه ليس بالجديد . كان أول شكل من أشكاله هو الشكل الذى اتخذ أسلوب السلسلة (سيكل) أو المجموعة . فكان المسرح خلال موسم مـن المواسم يقوم بعرض عـدة مسرحيات لمؤلف واحد ، وذلك بمناسبة الاحتفال به أو أى مناسبة أخرى . ولاحق أن مثل هذا الأسلوب لا يخلو من مزايا عديدة ، فهو يتيح الفرصة لعقد مقارنات بين المسرحيات المختلفة ، وفتح طرق ومسارات جديدة ، والمقارنة بين الشخصيات وبين الممثلين وبين النصوص . كذلك فإنه يفتح مجال المنافسة بين المخرجين ، وإقامة ما يشبه المباراة يكون الحكم فيها للجمهور والنقاد . وأخيراً فإن هذا الأسلوب يجعل من بعض المسرحيات المعروفة المشهورة "قاطرات" لمسرحيات أخرى قضى عليها الإهمال والنسيان بوجه حـق أو بغير وجه حق . ومن أمثلة ذلك ما جرى على مسرح الأديون عام ١٩٧٥ ، حينما عرضت مجموعة أعمال كورنى وكانت مسرحية "سينا" لشهرتها هى القاطرة التى سحبت وراءها ثلاث مسرحيات أخرى منها "أوتون" التى لم يسبق عرضها سوى مرة واحدة وذلك فى عام ١٧٠٨ .

العروض الجامعة :

أما "العروض الأنهار"عندنا فهى شىء آخر ، فهى لا تعتمد على تجميع عدد من العروض لكاتب واحد أو لعدة كتاب يعالج كل منها على حدة سعياً وراء هدف ثقافى أو إعلامى معين . وإنما تقوم هذه العروض على ضم نصوص مختلفة وتعشيقها إذا جاز هذا التعبير . من ذلك ما قام به "بلانشون" حينما قدم فى ديكور واحد مسرحيتين إحداهما لموليير والأخرى لراسين يفصل بينهما ثلاثون عاماً من الزمن تقريبا (دون جوان

كتبت فى عام ١٦٦٥ بينما "أتالى" ترجع إلى عام ١٦٩١) " باعتبارهما فصلين فى عرض واحد على مدى سهرتين " . ذلك أن المخرج تراءى له أن هاتين المسرحيتين ما هما سوى وجهين متناقضين لعمل واحد . ومنذ تلك اللحظة أصبح راسين وموليير مجرد كاتبين للنص - يقول " بلانشون" ! عندى الرغبة فى كتابة "كتيبات" . لقد أخذ بلانشون على كاهله أبوة هذا العمل . مع احترام حرفية النص (لم يضف إليه كلمة واحدة) سمح لنفسه بإعادة تكوينه مغيرا أماكن بعض المراحل أو العبارات ومكررا بعضها (وبخاصة فيما يتعلق بمسرحية أتالى) وبذلك أصبح الإخراج بهذه الوسيلة (ميتانص) *

أما "موريس بيجار" فهو ، فى الظاهر، أكثر احتراما للنص الأصلى . وهو لم يتعامل إلا مع موليير ، فضم " الكوميديات والحفلات التى نظمها الملك فى قصور فرسلى فى السابع من مايو عام ١٦٦٤ ، واستمرت عدة أيام أخرى " لكنه أدخل مع شخوص موليير شخصية لا تظهر فى النص (مع أن لها مكانها فى الحفل فى زى "مصرى" ، فى الفصل الثانى من مسرحية زواج بالإكراه) أما لويس الرابع عشر نفسه الذى قام بدوره أحد الراقصين فقد ظهر شبه عار فى سروال لاصق شفاف (كولان) وظل يغطيه الريش والثياب شيئا فشيئا حتى حلت لحظة فإذ هو ممسوخ فى صورة شيخ طاعن يئن على كرسى قعيد عاجز ، فهذا الملك الشمس هو بكل بداهة ووضوح بؤرة العرض كله . وهكذا فإن "مسرات الجزيرة المسحورة" لم تكتف بعرض حفلات فرسلى بصورة متحررة وبشكل مكثف ، وإنما قدمت لنا حكاية رمزية للحكم كله ، وللخلاعة الملكية منذ بداياتها الأولى وحتى

---

* نص يتجاوز النص الأصلى ويشرحه .

الورع المزيف الذي آلت إليه في النهاية (كانت الممثلة التي أدت دور السيدة بيرنيل هي التي أدت دور مدام دي منتونون) * . وهكذا ومن خلال ثلاث مسرحيات لموليير صاغ "بيجار" عرضه "عرض لويس الرابع عشر" . لقد حافظ على النص ولكنه أعطاه دفعة مثال ذلك أنه حينما أعلن الملك في إحدى المسرحيات قائلاً للأميرة :

" أنا لم أحب سواك ولن أحب سواك " جعل لويس الرابع عشر يقول " أنا لم أحب سوى نفسي ولن أحب سوى نفسي" هذا الملك الشمس هو من صنع المخرج "بيجار" وموليير يدور في فلكه .

---

* حفيدة الشاعر الفرنسي أجريبا دوبينييه ، تولت تربية أبناء الملك لويس الرابع عشر الذي تزوجها في السر . لعبت دوراً كبيراً في الحياة الاجتماعية السياسية في القرن السابع عشر . (المترجم) .

طرفا النقيض فى شكسبير

تتدافع الجماهير على المسرح لمشاهدة أعمال شكسبير

تعرضها فرقة مسرح الشمس . كانت مسرحية ريتشارد الثانى هى عرض الافتتاح ، ثم تلتها مسرحية "ليلة الملوك" . وفى عام ١٩٨٤ أضيفت مسرحية "هنرى الرابع" (الجزء الأول) . وهذا معناه أكثر من اثنتى عشر ساعة من العرض . وعلى النقيض من ذلك ، قبل أيام ، كان جمهور قليل جداً يشاهد مسرحية "مكبث" فى صورة مختصرة (ساعتين بالكاد) وهى جزء من ثلاثية لشكسبيرتضم أيضا "هاملت" و "هنرى الرابع" لفرقة "بارما" . صحيح أن العروض كانت باللغة الإيطالية ولم تكن فى مقدورها أن تجتذب الجماهير

والحقيقة أن عروض فرقة "بارما" لم تكن أقل أهمية من عروض مسرح الشمس . ومن الجدير بالذكر أن العروض الإيطالية وعروض مسرح الشمس على طرفى النقيض . كانت هاتان المجموعتان من العروض تمثلان قطبى القارة الشكسبيرية اليوم .

كانت عروض الشمس تعبر عن وجهة كلية عولج فيها شكسبير ليس باعتباره مجموعة من المغامرات الفردية ، أو انكاسا لحقيقة تاريخية معينة ، ولكن بوصفه مجازا أو كناية عن العالم الذى نعيش فيه اليوم ، من منظور كلى . فهو ليس لحظة تاريخية (انجلترا فى العصر الإيليزابيثى) ، ولا شخوص ("أبطال" : ملوك ، اقطاعيين أو أناس من عامة الشعب) .

إن ما تقدمه لنا هذه العروض الشكسبيرية هو قل كل شىء كَوْنى شامل جامع ، نظام كوكبى يتجاوز الزمان والمكان .

محى مستحيلة التحقيق :

كانت فرقة مسرح الشمس تتلاعب بالبعد والقرب والألفة . كانت اقتباساتها المختلفة من الشرق الأقصى (الكابوكى اليابانى فى مسرحية ريتشارد الثانى ، والباتاكالى الهندى فى مسرحية ليلة الملوك ومزيج من الاثنين فى مسرحية هنرى الرابع) لا تستهدف تغريب شكسبير . بل كانت تضعه فى عالم وهمى منفصل عن أى مرجع يعتمد على واقع يمكن تحديد هويته . فيابانية اليابان هنا ليست أكثر من صينية الصين فى مسرحية برخت "روح سيتشوان الطيبة" . إنها مكان للحكايات الرمزية . هذا المكان العارى الفقير فى عناصر الديكور ، هو منصة المشخصاتية فى الأسواق . ويكفيه كسوة من البسط ليتحول إلى ملعب سيرك كبير . كان اللعب على المكشوف فى الهـواء الطلق . وفى خلفيات هذه المنصة أستار هائلة تتحرك بمهارة فائقة تعبر لنا بالتناوب عن حلول الليل أو النهار ، والصيف أو الشتاء والنصر أو الهزيمة ... إن فضاء شكسبير هو فضاء خيالى : صفحة بيضاء ، أقل حركة تظهر عليها واضحة للعيان وعليها تسجل بحروف من الحرير تحركات التاريخ .

أما الممثلون ، الذين حولتهم ملابسهم واقنعتهم إلى مخلوقـات فى حالة متوسطة بين الرجال والنساء ، لا هم شيوخ ولا هم شبان ، فكانوا لا يمثلون الشخصيات بل كانوا يلقونها إلقاء وينشدونها

ويرقصونها . كانوا يحتفلون بها ويمجدونها . فنحن فى الحقيقة بصدد احتفال أو تمجيد ، لعالم شكسبيرى يتوحد فيه الفرد والجماعة ، الرجس والقداسة ، الهزء والاحترام . فها نحن أمام "مسرح العالم الكبير" .

إن نص شكسبير يتالق : أليس هو روح هذا الطقس الشعائرى ؟ كما كانت نصوص الاناجيل بالنسبة لمسرحيات "الالام" و "الاسرار" التى شاعت فى العصور الوسطى . إن عروض شكسبير التى قدمتها فرقة مسرح الشمس تنتمى إلى المسرح اللاهوتى .

كارثـــة :

على النقيض من ذلك كانت عروض فرقة "بارما" الإيطالية فإذا كانت فرقة مسرح الشمس تنظر إلى شكسبير بوصفه إله فى عالمه فإن "مشروع شكسبير" الذى عرضته الفرقة الإيطالية يعتبر أن هذا الإله قد مات ، ومن ثم فإن مشروعهم ما هو إلا صوت لاحتضار هذا الإله . أول ما يطالعنا هو التفكك والتشتت بعكس الكلية التى طبعت عروض الشمس . إننا أمام أشلاء وأشتات . فالعصور قد اختلطت وتداخلت : وامتزج اليوم بالأمس بصورة يستحيل فيها التمييز والفصل . العالم أصبح مشروع تفريغ عام . فمنصة المسرح فى "مكبث" تجمع بين ستوديو التجارب والبروفات ، وبين قاعة الألعاب الرياضية وبين محل قطع الغيار . وثم وعاء قمامة بجوار محطات التليفزيون . وأمامنا الفنيون يديرون كشافات المنصة . والممثلون يتدربون على الحركات والمواقف ويعيدون ذلك مرة ومرة غير أن الملابس تنشق وإذا الحركات النبيلة تستحى خلاعة ومجونا . كل شىء يتحول إلى الدمار والكارثة تعم وتهطل الأمطار وتتدفق

المـــيـاه ويـخوض الـنـاس فى الوحل وتتـحطم الأشـيـاء وتتطاير : وتتكسر المرايا . ويدوس الناس الأكواب البلاستيكية .

ستة ممثلين فقط . وهم يحاولون أن يرووا لنا ، أن يمثلوا لنا حكاية "مكبث" . لكنهم يتلعثمون . لا يستطيعون اقناعنا أو اقناع أنفسهم بأنهم من أبطال شكسبير ، بل إنهم فى بعض المواقف لا يصلون إلى النص . ومهما حاولوا ، ومهما التقطوا ما يقع بين أيديهم ، ومهما استعدوا وتهيأوا ... إلا أن محاولاتهم تبوء بالفشل ونكتشف أن "مكبث"يكرر أمام عدسات كاميرا التليفزيون اغتياله لدوكان . والملك الصريع مستقر قرير العين مطمئن فوق كرسي ... وإذا بكرات ثلج صناعي تنهال عليه مطراً من أعلى المسرح ! إن المسرح لا ينتصر إلا بالهوس والجنون .

لا نظام . ولا كونية . ولا نص كذلك . الممثلون يتظاهرون بأنهم يرتجلون . وهم يعلقون ويمزحون ويسخرون . وعبارات شكسبير لا تصلنا إلى حطاما . هذا إذا لم تفسدها وتشوهها وتخنقها وساطة التليفزيون والإذاعة والتاكى واكى .. مجنون واحد ، نصف إنسان ونصف طائر ، يبدو هادىء البال ، وهو ماثل فى كل مكان ، على المسرح وفى القاعة . وهو يلغو ويثرثر ، ويوجه العمل ويغتبط لذلك ، بصورة ماجنة . باختصار شديد ليس هنـاك بناء وإنما هدم وتدمير . إن نظام شكسبير العظيم يستحيل كابوسا . وجديته وخطورته تتحول إلى غرابة مستهجنة تثير السخرية . حفل تنكرى أسود ، بدلاً من "آلام المسيح" التى عرضتها فرقة مسرح الشمس .

الحقيقة أنه بالرغم من المنظور المختلف بل المناقض عند فريق مسرح الشمس وفريق "بارما" إلا أن هناك شيئاً مشتركاً يجمع بينهما . فالفرقة الأولى نشأت متأثرة بأحداث مايو ١٩٦٨ وهى من أصول جامعية استهدفت العروض الجماعية واعادة النظر فى التاريخ . كذلك بالنسبة للفرقة الإيطالية التى انبثقت من فريق الطلآب وكان أول عروضها "الملك عريان" يمثل باعتراف أعضائها ، ختام سلسلة من العروض السياسية الدعائية المباشرة والعروض الوثائقية التى بدأت عام ١٩٦٨ . وإذا كانت العودة إلى مسرحيات شكسبير تمثل خروجاً على هذا النهج ، إلا أن الفرقتين ، فى تناولهما لهذه الاعمال لا تبتعدان كثيراً عن أهدافهما الثورية الأولى . كذلك فإن تنقلنا بين هذين المنظورين ، هو نوع من الرحلة الغريبة التى تصيبنا بالدوار ، نحيط فيها بأبعاد أحلامنا الهائلة فى عالم شكسبير.

زمن الرحلة

طواف المشاهد

لم يمض زمن طويل كان المشاهد يذهب إلى المسرح ليجلس فى الكرسى الموسّد هادىء البال أمام ممثلين ، فى أغلب الأحيان هم ، وقوف يلقون نصّاً . أما الآن ، فالمطلوب من المشاهد شيئاً أكثر من ذلك : عليه ، فى بعض الأحيان ، أن يتابع مسيرة كاملة ويعرف أموراً معينة تستوجب الوقوف ، ويقوم "بطواف" لأن وضع الجلوس لم يعد مسموحاً به إلا بعد ذلك ، أو بالمرة .

اللعبة الكبرى :

بدأ ذلك العهد بمسرحية " أورلاندو...غاضباً " التى قدمها "لوكادونكونى" فى "هال بالتار"عام ١٩٧٠ ، تلك المسرحية التى وضعت المشاهد فى حالة حركة دائمة . كان المسرح منقسماً إلى منصتين بينهما مساحة كبيرة فارغة . فى هذه المساحة يوجد الممثلون والمشاهدون جنباً إلى جنب . الممثلون تعلوهم الدروع والأسلحة وهم منتشرون فوق العربات ، أما المشاهدون فهم فهم محاصرون بين هذه الآلات وهذه الشخوص الهائجة ، يركضون ليفسحوا لهم المكان أو لكى يتأملوهم ... كل ذلك يتمخض عنه جو من الجلبة والضجيج والكر والفر الذى لم نشهد له مثيلاً . سوق هائلة يختلط فيها العجيب والمبتذل ، الغريب والمعتاد . كان العرض "الاستعراضى" إلى درجة الطنطنة يغوص فينا بالمعنى العرفى للفظ بما يجيش به من عواطف وما يطغى عليه من جنون (أو ليس هو عرض لجنون الحب الذى يستولى على الفارس "رولاندو" نحو الجميلة أنجيليكا ؟) كان العرض يشتتنا

ويجندلنا ! كان حفل كبير ! لقد نزل المسرح ، إن لم يكن إلى الشارع ، فعلى الأقل إلى أرضية الهال . كان يرغمنا إرغاماً على الولوج بداخله ، في لعبته . لنخرج منه وقـد تحطمت سيقاننا (كانت السهرة طويلة) وقـد صُمت آذاننا (من أشعار المؤلف وضجيج العربات ، كانت حلبة بمعنى الكلمة) وقد تشبعت عيوننا بمناظر الرعب والإبهار .

دزهات :

كان ذلك في نيويورك عام ١٩٧٢ على ما أظن . وكنا نفراً قليلاً نشاهد عرضاً "ميديا" من إخراج "اندريه سيربان" . في البداية دخلنا إلى قاعة المسرح وما كدنا نجلس حتى اضطررنا للنهوض والتفرق ثم أنزلونا ، واحداً واحداً ، درجاً مظلماً لا يضيئه سوى بعض الشعلات المثبتة في الجدران أو في السقف الذي كانت تتدلىّ منه بعض مخلفات الأموات ، وباروكات ومانيكانات وجثث وأشياء أخرى لم أعد أتذكرها .

كانت ميديا تعرض أسفل ذلك كله في مكان أشبه بالسرداب أو القبو ، وباللغة الإغريقية القديمة . وكان هذا الهبوط إلى الجحيم يمثل بطبيعة الحال ، جزءاً لا يتجزأ من العرض . كان بمثابة اختبار يجب أن يجتازه المشاهد : عن طريقه يدخل إلى قلب المأساة القديمة . كان هذا المشوار أو هذا الطواف نوعاً من الشفعة إلى المسرح .

منذ ذلك الحين كثر مثل هذا الطواف في العروض المسرحية . من ذلك أنني سرت في ممرات إحدى المدارس في مدينة صغيرة بإيطاليا . كان كل فصل في المدرسة قد تحول إلى مكان لشعائر غريبة (أحد هذه الفصول تم تغطـيـة أرضيـته بالكامل بفطائر البيتسا أمـام سخط

واحتجاج السلطات فى المنطقة) . ومن ذلك أيضا أنى أقمت فى مخزن للمهملات فى الطابق الأرضى بمسرح "الكومون دوبرفيلييه" كان به نزلاء يتحدثون البولندية ويقومون بكنس المكان من الفضلات والبقايا المتراكمة داخل المخزن . وغير ذلك كثير .

أما أعظم عرض طواف عرفته فقد كان بمثابة مسرحية "فاوست سالبتريير" لعيته عام ١٩٧٥ . ففى ممر كنيسة سالبتريير ذى العمارة الصارمة التى تطبع الكنيسة بهيكلها الرئيسى ، حاولنا إعادة صياغة الملحمة الفاوستية باكملها . كانت كل مرحلة تضعنا وجها لوجه أمام مسرح عصر من العصور المختلفة ، وأمام غواية جديدة من الغوايات التى ابتلى بها الإنسان الغربى فى تصورات القرن التاسع عشر .

ذلك أن الطواف لا ينهض وحده ليقوم مقام العرض ، ولا يضفى على العرض مزيدا من المصداقية . بل على العكس إنه يفجر قضية العلائق بين المنصة وقاعة المشاهدين . وهذا ليس بالأمر الهين . إنه شىء يستحق ما يبذل فيه من جهد . فإذا كان هذا الطواف يُعد اختبارا للمشاهد كما أسلفنا ، فهو أيضا ، وقبل ذلك ، اختبار للعرض نفسه .

المكان الوسط

تتارجح خشبة المسرح دائماً بين طرفي نقيض . فهي إما أن تخرج علينا عارية ولا تدعي لنفسها أكثر مما هي في الواقع فعلاً : أي ألواح من الخشب فوقها الممثلون يقولون نصاً ويمثلونه . وإما أنها تكتسي بالاثاث والماديات وتحاول أن تنافس الواقع بما يتضمنه من ماديات ومحسوسات . وعرضاً بعد عرض ، استحالت خشبة المسرح إلى أماكن مختلفة . بل إن "أنطوان" كان يتحدث عما أطلق عليه "الوسط" : كل شيء كان ينبغي أن ينطلق من هذه النقطة ، من هذه الشريحة من الواقع تُنقل نقلاً إلى المنصة أو يعاد تشكيلها وتكوينها ؛ أما النص والحديث والأداء ففي المقام الثاني . وعلى النقيض من ذلك ، كان "جاك كوبو" الذي لم يكن يطالب للمسرح إلا "بمنصة عارية" .

وبعكس فخامة الديكور وتكدّسه في مسرح البلفار (مسرح الشباك) إختار "فيلار" الفضاء الفسيح في فناء قصر البابوات في "أفينيون" واستحدث هذا الفضاء في قلب "شايو" . وكان يكفي لتشكيل هذا المكان وتهيئته بعض الستائر السوداء وبعض حزم الضوء . أما الباقي فهو من شأن الممثلين . وبعد ذلك ، انصرف المخرجون حتى عن تأثيرات "الظل والنور" الخاصة بالكشافات الضوئية . فكانت موجة استعمال الضّوء الأبيض الناصع الذي يكون على نسق واحد ودرجة واحدة ، بلا ظلال تقريباً (يحضرني هنا عرض المسرحية برخت "الاستثناء والقاعدة" من إخراج سترهلر ١٩٦٢) حيث كان النقاء والوضوح هما كلمتا السر في ذلك الوقت .

ثم أخذت خشبة المسرح تعمر من جديد بدأ ذلك بأشياء "برخت" : وهي لم تكن مجرد "اكسسوارات" وإن كانت كراسي ضخمة ،

مستعملة ، وأسلحة وأوعية مبعجة منتفخة ثم اكتست خشبة المسرح بالرمال والتراب ؛ وأقاموا عليها برك ماء وأحواضاً وغابات . وحفروا فيهـــا خنادق . وجعلوا عليها جدرانـــا ملطخـــة بالأوساخ . ومن قبيل ذلك ما فعله "بلانشون" فى مسرحية "الأحمق" عام ١٩٥٨ حيث ملأ الجرن بالقش ، كما ملأ المتنزه فى مسرحية "مفاجأة الحب الثانية" باوراق الشجر الذابلة عام ١٩٥٩ . أما شيرو Chereou فقد غالى فى ذلك ، إذ كدّس الرمال فوق خشبة المسرح فى "ريتشارد الثانى" عام ١٩٧٠ وجعل صناديق الأسلحة والخزائن المليئة بالأموال تخرج من بين أكوام الرمال ... حتى "سترهلر" نفسه الذى كان فارساً من فرسان النقاء والوضوح ، غطى المنصة فى "الملك لير" (١٩٧٢) " بمادةٍ تراجيديةٍ ورحلةٍ لا تنتقل فوقها الشخوص إلا بصعوبة وتغوص فيها بل وتسقط فتتلوث " (١) .

ولم يقتصر الأمر على ملء المنصة . بل عمد البعض إلى نقلها من مكانها . فجعلوها فى أماكن "حقيقية" بعيداً عن القاعات حينئذ أصبح الوهم فى مواجهة الواقع بل بات من العسير التمييز بينهما . هل نسى المسرح نفسه فى العالم ، أم هو العالم الذى توجه شطر المسرح ؟ فى مسرحية الجحيم المأخوذة عن"فيرجيل" وأوفيد ودانتى ، اختار "أندريه انجـــيل" و "برنارد بوترا" مهبطا إلى الجحيم مصنعا مهجورا فى "سان دينى" . وفى أحد الهناجر الذى غطته المياه عن قصد تجمع المشاهدون فوق عدد من المراكب يتابعون فيرجل ودانتى وهم يبحران نحو الموتى . فى مثل تلك الحالة ، كان المكان هو كل شىء تقريبا . أما النص فكان مجرد "تكأة" أو لازمة تكميلية . كانت الرحلة تبتلع العرض .

---

١٠) انظر ، مسرح من أجل الحياة ، لجورج سترهلر ، فيآر ، ١٩٨٠ ، ص ٢٨٠

مكان آخر:

لعل "شيرو" وبمناسبة افتتاح مسرحه هو الذى أراد أن يجمع بين هذين النوعين من المنصة : مسرح نص وأداء يحتاج إلى منصة خالية إلى حد ما ، ومسرح يطغى عليه الواقع بكل ماديته . فحينما ندخل الاستوديو الهائل الذى يشغل الطابق الأول من المبنى ، نعتقد أننا فى مكان آخر. على أية حال ليس في قاعة عرض . فكل شىء غارق فى ضباب كثيف . والأرض مغطاة بالتراب والحصى . وثمة طريق سريع (أوتوستراد) بحجمه الطبيعى تقريبا يقوم على أعمدة ضخمة ، يشغل حيزا كبيرا من هذا الاستوديو . يعلو أحد أعمدته دغل من الشجيرات المزهرة : فها نحن فى أفريقيا . والطريق السريع مقطوع : إنه ينتهى على الفراغ . تبقى بعد ذلك الأرض الفضاء أسفل التى تمتد إلى مالانهاية . تنطلق منها سيارات ، أشبه بلعب الأطفال بالمقارنة بعقود الطريق السريع . فى هذا الوسط تمّ تقديم مسرحية "معركة الزنجى والكلاب" "لبرنارد مارى كولتيه" فى هذه الأرض الفضاء التى لا نميز فيها بين المدينة التى يسكنها البعض وساحة العمل الخاصـــة بالزنوج .

فى هذا الوسط تحدث المواجهة بين الشخوص ، وفيه يتكلمون أكثر مما يتحركون ، ما دامت هذه المعركة بين الزنجى واليض الثلاثة تعتمد أساسا وقبل كل شىء ، كما أشار إلى ذلك المخرج ، على عرض "عبارةٍ متكررة ، طاغية ملحّة ، لن تلبث أن تعرّيهم أكثر مما تستطيعه أية حبكة مسرحية .

الهوّة السّحيقة :

بين هذا الطريق السريع الثابت الجامد الذى يجثم بكل ثقله ، وذهاب السيارات وإيابها من ناحية وبين تلك العبارات الملحة الطاغية يوجد تفاوت وتباين . هذا التفاوت أو هذه الهوّة ، هى هوة سحيقة بمعنى الكلمة ، تتمثل فى تباين فى الطبيعة بين الوسط الذى أنشاه المخرج وبين الفضاء الدرامى الخاص بهذه "المعركة" . كانّ هذا المنظور الذى يداعب أحلامنا والذى يمثل رؤيا لطرف قصىّ من العالم ، لاصيل الغرب الاوربى من ناحية ، والمنظور المقدم لنا لا يتمكنان من الالتقاء والاتفاق . حينئذ بات الوسط يعمل لنفسه ولا يتجاوز تاثيره دائرته : فيسقط المطر على الطريق السريع وتنساب خيوط دقيقة من المياه من فوق عقوده ، ولهب صواريخ نارية تضرم فيه النار .

أبيض لدرجة تصيب بالدوار

الفعل "بيض" في اللغة الفرنسية إذا نظرنا إلى معناه المادي المحض يعني عمليتين متناقضتين " فبيض الملابس " (التليفزيون لا يكف عن تكرار ذلك في معرض الدعاية بمساحيق التنظيف) لا يعني جعل الملابس بيضاء وحسب ، وإنما كذلك خلصها من كل ما هو غريب عنها وأعاد إليها نقاءها الأول ، وبشكل ما أعادها إلى طبيعتها الحقيقية . أما "بيض البشرة" فعلى العكس من ذلك . يعني غطاها بمسحوق أبيض ، بسائل أبيض ، يخلع عليهـا مظهرا مزيفا فهي عملية تضليل . باختصار بالفعل يعني ازدواجية التبييض : كشف وأخفى .

إن الأبيض يأتي دائما " من بعدُ " وهو يتمثل في عملية الطمس أو المسح والإزالة ، عملية سلب . فالمنصة في مسرح "الفيوكولومبييه" بيضاء بالمقارنة بمنصة "المسرح الحر" . إنها أقل زحاما ، فهي تترك مكانا للفضاء ... وما عمله "كوبو" هو أنه "بيض" منصة انطوان ، أفرغها وأخلها من الأشياء والماديات التي كانت تضغي عليها وهذا يعني أنه استبعد تقريبا "كل ما له علاقة بالديكور والاكسسوارات " . ولكن أليس في ذلك أيضا نوع من التضليل ؟ أو الخداع ؟ أو ليس بتصرفه هذا كأنما أراد أن يقول إن النصوص جديدة تماما وأن بمقدورها أن تتكلم بنفسها .

المسرحيات الأولى التي شاهدتها في باريس - مثال ذلك "أنطونيو وكليوباترا" من إخراج "جان لوي بارو" في الكوميدي فرانسيز- متخمة بالألوان مكدسة بالملابس والاكسسورات تمثل ترف ما بعد الحرب .

لقد شعرت حيالها بالاشمئزاز . وبين ليلة وأخرى تغير كل شيء تماماً مع مسرحية "مدرسة الزوجات" من إخراج "لوى جوفيه" . أشياء بسيطة للغاية . حينئذ شعرت بأننى اكتشفت موليير من جديد ، موليير آخر . موليير الذى يتنازعه حب الحياة وجزع الموت خارج نطاق الزمن . حينما لا يكلمنا إلا عن الزمن . وعلى الجدران المطلية بالجير كان وجه أرنولف - جوفييه المدهون يزيد من بياضه البقع الحمراء التى على الخدّين . ثم كانت خيبة أملى الكبرى حينما شاهدت عل مسرح "الاتينية" مسرحية "أونديـن" وقد غصت بالالوان والاكسسورات .

لا شىء ، ذلك هو الحلم . كان بيرار Berara يقول "إن أجل إخراج هو ما قام به ميرهود فى روسيا . كان إخراجا رائعا لانه بكل بساطة لم يكن يوجد شىء تقريبا على المسرح إن هذا "اللاشىء" يبدو لنا الآن فى الصور إمتلاءً شديداً ، يموج بالحركة . فى إحدى مسرحيات اوستروفسكى كان كل ما يوحيه العرض مستمداً من لوح من الخشب وثلاث درجات : كان شيئا رائعا . اما ديكور "أنّا كارينينا" من إخراج ستانيسلافسكى ، فكان قمة فى الإتقان ومع كل فلم يكن يوجد شىء . ولكن هذا "اللاشىء" كان هو "كل شىء" ... كل ما تم استبعاده . لاننا لكى نصل إلى "لاشىء" لا يمكن أن نبدأ من لاشىء . لابدّ أن نبدأ بوضع كل شىء ... ثم نستبعد شيئا فشيئا حينئذ ، يموركن

ألا يتبقى ، كما كانت الحال بالنسبة "لمجنونة شايو" (الفصل الأول) سوى "النوافذ المعلقة فى الفراغ" . خطوط مرسومة على الابيض - أو كما شوهد فى العرض ، على الأزرق . ذرّة ديكور .

الشيء نفسه نجده فيما أسميته "الرواية البيضاء؛ التي تتآلف من سرد لا شيء فيه تقدم مسبقا ، المعنى فيه مازال معلقا، القصة فيه تنتظر (١) . حينئذ الكتابة والوصف يلتقيان . لقد أصبحت الأيدولوجيات الكبرى تعيش أصيلها . ولابدّ لنا من أسرار أكثر كتمانا ورزانة .

ودخل الضوء المعركة فكانت الأضواء المتاججة فى عروض فرقة برلين المسرحية Berliner Ensemble ، والمصابيح المتوهجة فى عروض "البيكولوتياترو" كانت خشبة المسرح تشتعل نارا وتم استبعاد الظلال والأعماق . كل شيء واضح أمــام أعيننا بلا سمك ولا زمن . فى حاضر يجتمع فيه الماضى والمستقبل .ليس الخلود بكل تاكيد ، وإنمــا حاضرٌ معاينةٍ ، إثبات حالة . نهار الحكم ووضوحه وجلاؤه .

حياة "جاليليو" محك لهذه الظاهرة ، عام ١٩٥٧ فى مسرح Berliner Ensemble (الجدير بالذكر أن برخت مات أثناء التدريبات) لقد عادت خشبة المسرح إلى شكل العلبة . سطح تحده أربعة جدران مرتفعة من النحاس مفتوحة فقط من ناحية المشاهد . مصيدة ، بئر . لقد حل اللون النحاسى محل اللون الأبيض أو الرمادى الذى كان طابع العروض السابقة للفرقة . كل شيء كان قد تم عرضه مسبقا : فهذا جاليليو وقد أصبح سجينا . ألم يتم كتابة الصفحة البيضاء ؟

---

(١) كراسات الجنوب ، رقم ٣٣٤ ، ابريل ١٩٥٥ : " بحثا عن الرواية " : " حول الروايات البيضاء ، لبرنارد دور ، ص ٣٤٨ .

أما فى مسرح "البيكولوتياترو" عام (١٩٦٣) فكان الوضع نقيض ذلك إذ كانت المنصة فاتحة بلون رمادى يميل إلى الأبيض . وفى ظاهرها بلا حجم ولا عمق ، تحت الضوء الأفقى الذى يسقط من أعلى المسرح . أما اللوحات فكانت تتتابع على إيقاع تحركات قواطع هائلة ، على شاكلة صفحات كتاب . وكانت حياة "جاليليو" تجمد لحظة حول منضدة ومقعد وبعض الأدوات الخاصة بالبحث العلمى ثم تستأنف من جديد . كل شىء محتمل الوقوع . فجر العلم وخريف العالم .

كانت فرقة برلين المسرحية Berliner Ensemble تقدم "مأساة جاليليو" أما "البيكولوتياترو" فكان يروى ملحمة العلم .

وتفوق "البيكولوتياترو" إذ كان يريد أن يعرض على المشاهدين حركة التاريخ الكبرى : فضاء رهيب، مشيد ، نشط ، يعمل بالدس والمكيدة .

وكان اللون الأبيض هو الذى حقق هذا الإخراج فكان يزيد من حدة المكعبات ويبرز حدود الدرجات . كما كان بمساعدة الضوء يكشف النقاط والخطوط والسطوح . وهكذا كانت عودة إلى "آبيا" وإلى "كريج" وكان "سفوبودا" هو سينوجراف هذه الهندسة المسرحية . والأبيض أيضاً هو لون النقاء والصفاء والرقة ، وهو يعبر عن أشياء كبيرة فى الطبيعة مثل اللؤلؤ والمرمر واللاكيه .

ذلك الأبيض هو الأبيض الخاص بمهندس الديكور . فهو يغطى ديزيّن . وهو دليل الرقة والإحساس المرهف . كذلك فهو يعبر عن الحنين والطفولة . وهو أيضاً يعبر عن الفرحة والاحتفال والسعادة وكان اليونان يجعلونه لون سنوات المجد والعظمة ، أو "شعار الأشياء النبيلة العظيمة" : براءة الفتاة المخطوبة وحلم الشيخ العجوز .

إذن الصفحة البيضاء تعود من جديد . ولكنها ليست صفحة كراسة التلميذ . فهى تعبر أيضا عن دهشتنا أمام العمل الفنى والرغبة فى نظرة جديدة . إنها عقلية فكرية أكثر منها مادية . حينئذ يشغلها الممثلون ، يلطخونها ، يعلمون عليها . مثال ذلك ما حدث فى مسرحية "هاملت" إخراج فيتيه شايو" فالبياض لم يقاوم الفعل فى المسرحية . ذلك الفعل الذى راح يعكر ذلك البياض ويلطخه . كانت "هاملت" تعبيرا عن نهاية براءتنا .

دخـان

لا شك أن هناك علاقة عميقة ، أساسية ، بين المسرح والدخان فالمسرح -دان عليه قناع مضاعف ، أولاً الستارة ، ثم هناك أيضاً الضباب أو الدخان . علاقة وثيقة تربطه بهما فهو لا ينفصل عنهما انفصالاً تاماً .

وأنا أذكر مع ما يفصلني عن تلك الذكرى من أربعين عاماً تقريباً عرض توسكا في الأوبرا كوميك . كان على ما أعتقد بداية الفصل الثالث . وكانت خشبة المسرح غرقة في الضبـــاب . أما اللوحة التي كانت تمثل القصر فكانت لا تبدو إلا ببطء ، شيئاً فشيئاً ، كلما تبدو ضباب الصباح . وكان غناء "التينور" * يطلع من وسط الضباب كان يستنهض الشمس والنور . كـــان المسرح كأنما ينتزع نفسه من بين الغيوم وكانت طلقات النار والصراخ ثم سقوط جثة "فلوريا توسكا" في نهر التبر في أعماق المسرح ... ثم بعد ذلك الفضاء من جديد والضباب . وعاد المسرح مرة أخرى إلى القناع .

وحدث نوع من القطع . فمن ناحية كان المسرح القديم الذي يتدثر بالضباب والغيوم وكان في الغالب الأوبرا . ومن ناحية أخرى المسرح الذي يفيض بالنور ، فاجنر أوبرخت . مثال على النوع الأول "تريستان وإيزو" تحـــاول أن تبزغ من الضباب في الفصل الأول حتـــى يأتي

---

* الصوت الرجالي الحاد .

الفصل الأخير فتغرق فيه تماما : تغوص "إيزو" فى الضباب الذى سبق أن غشى جس "تريستان" ، وحيدة تبكى حظها لا يظهر منها إلا وجهها وصوتها . ثم تختفى تحت الضباب والصمت . ومثال على النوع الثانى ، "الأم كوراج" وحيدة فوق منصة فرقة برلين المسرحية Berliner Ensemble ، محطة تحت عبء عربتها تتطلع فى يأس إلى جيش أصبح هو والأفق شيئا واحدا فى إطار من نور باهر أبيض كأنها فى حجرة عمليات فوق منضدة التشريح ، حيوان يعمل فيه مشرط الطبيب .بين هذين المسرحين نجد التلاعب بالضوء والظل عند "فيلار" ولكن لا ضباب ولا دخان . حتى فى عرض "أمير همبورج" : كان هناك ضوء العلم الذى يميل إلى الزرقة ، وضوء الحرب ،

وأيضا ضوء السجن ، أضواء يفصلها كتل من الظلام . لا علاقة بينها ولا عدوى . لا ضباب يغطيها . فقد حُسم الجدال .

ثم كان عصر المسرح "الواضح" المضىء . بل إن "سترهلر" حاول أن يطرد ظلال المنصة تحت الضوء المتساوى النازل من أعلى المسرح من خلال مصابيح "الكوارتز" ، ترسم الشخوص رسماً فى خطوط واضحة بلا ظلال . فالمسرح يعرض أمامنا ما كنا نعتقد أنه جلاء التاريخ وشفافيته . كان جاليليو أمامنا بين منضدة "مدام سارتى" والشاشة البيضاء التى حاول أن يثبت عليها صورة الشمس . بلا أى مراوغة ، كان القرار الذى ينبغى اتخاذه يسجل فوق المنصة بوضوح ، وضوح معادلة نسبية فوق سطح سبورة طالب ثانوى . فما أن تم الاختيار حتى هبط الليل دفعة واحدة ، وعلى الشاشة كان قوس الشمس المضيئة ما زال يقاوم واضحاً جلياً لا سبيل إلى مقاومته .

ومع ذلك فقد شاهدت عرض للمخرج سترهلر يتلاعب بالضباب والدخان - دون أن يكون على حساب الوضوح . كان العرض هو "ميلانو مدينتنا" كان نمطان من الضباب يتتابعان . فى البداية الضباب الذى كان يغشى "اللونا بارك" الخاصة بالفقراء . مسرح يستسلم لليل شيئا فشيئاً . فكان غامض (فلو) أو مهزوز كأنما يتزلزل بفعل متع حزينة وتنكرات مهينة ، يلمع وسطها من حين لآخر نصل السكين .

أما فى المشهد الثانى ، فكان هناك ضباب من نوع آخر . ضباب البخار الذى يتصاعد من قدر العساء الشعبى . كان يختلط بالضوء الذى كان يتسرب من نافذة المطبخ ليحمل شيئاً من الدفء إلى القاعة الكبرى التى صُفّت فيها المقاعد والمناضد بشكل صارم يوحى بالقسوة ، "المطابخ الاقتصادية" كان هذا الضوء يقرّب الفقراء والمساكين ويحثهم على الكلام يحثهم على أن يستمع بعضهم للبعض الآخر ، وأن يتبادلوا الحكايات . كان ذلك الضوء يلقى ما يشبه الجسر الضعيف الخفيف بين الليل والنهار ، بين الحلم الخادع والحقيقة الواضحة الصّارخة .

ولكن ما كاد الفصل الثالث يحل حتى اكتسح النهار كل شىء بعد قطع من الضباب الصباح راحت تتبدّد على عجل أمام أشعة الشمس التى أغرقت دهليز العنبر الذى غسلته المياه الغزيرة . كذلك "نينا" ستتخذ قرارها بالانفصال عن مسرح الفقراء . ستقول "لا" لوالدها . ثم ترحل وهى تنتزع نفسها من الضباب ، ضباب الفقراء ، لكى تدخل فى أضواء الأغنياء "شيرو" أيضاً أخذ من "سترهلر" ، ففى عروضه الأولى كان قد استبعد كل ضباب وكل غموض (فلو) وكل دخان . غير أنه اختار الفجر (فى "موريبيتّا") أو الليل (فى "تولر" و "مذبحة فى باريس") . الضباب أو الغيوم فى أرض عالم جديد غريب (موريبيتّا) أو نهيرات تحمل الجثث

تتصاعد منها الأبخرة . وهكذا يغزو الضباب المسرح مرة أخرى وقد لا يكون من قبيل المصادفة أو يتجه "شيرو" في ذلك الوقت نحو الأوبرا . فقد ولت عصور الأضواء العائلة .

هناك حالة إبداع لا تنسى "لشيرو" : ضباب "قفزة الخندق" في مسرحية "المشاجرة" حيث توجد منصة في القاعة على شكل مكتب طراز القرن الثامن عشر ، به بعض النبلاء يتناقشون حول "تربية الأمير" وعلى الجانب الآخر أي فوق خشبة المسرح جناح الأمير . وبين الاثنين يوجد خندق أو حفرة مليئة ، ليس بمحض المصادفة ، مليئة بآلات موسيقية (أو على الأقل بادراج) خاصة باوركسترا أوبرا بلا عازفين . وفي اللحظة التي يتاهب فيها الأمير وأتباعه للعبور من إحدى الناحيتين إلى الناحية الأخرى ، من الحديث إلى العرض تمتلىء هذه الحفرة بالدخان لتصبح أخدوداً ، يجب عبوره فوق لوح من الخشب مع ما يحف ذلك من مخاطرة بسبب الدخان الذي يتصاعد منها . كان الحديث الفلسفي لكي يصبح مسرحاً لابد أن يعبر ستارة من الدخان . يفقد كل ضماناته وكل تاكيداته . ويواجه اختبار التيه واحتمال الانعطاب : الدخان هنا هو فاصل مكاني . وهو يَنْصب المسرح ويقيمه ولكن المسرح عليه أيضاً أن ينفذ من خلاله ويقهره ، وفي النهاية ، يبدده .

رهان : فلنتصور "فاجنر" في ضوء الظهيرة ، و " برخت تائها " في الضباب .

الدخان غواية : يسد فتحات العرض . يوحّد ما ينبغي أن يظل منفصلاً . ذرٌ للرماد في العيون .

الدخان ترقيم : يتقدم العرض ، يعلّقه ، يثقبه ويحشنا على الرؤية .

فخ الصور

بدأ ذلك مع مسرحية "نظرة الأصم من إخراج "روبير ويلسون" التى عرضت فى مهرجان "نانسى" ، ثم فى باريس عام ١٩٧١ . ويقصد بذلك الصورة . أو ما أطلق عليه "ويلسون" : "التصوير ذو الأبعاد الثلاثة" وغزا خشبة المسرح فى تلك الآونة . ونبدأ الحديث عن "مسرح الصور" للتفريق بينه وبين مسرح النص والحقيقة أنه قبل صدور ذلك بعشر سنوات حاول "روجيه بلانشون" تطبيق أو بمعنى أصح تعميم درس فرقة برلين المسرحية :

Berliner Ensemble فكان يحلو له أن يميز بين الكتابة لخشبة المسرح وبين الكتابة الدرامية التى هى من عمل الكاتب المسرحى . فى حين أن الأولى من عمل المخرج . غير أن ما شيده بلانشون بالتعاون مع "رونيه أليو" كان عبارة عن "آلة التمثيل" ، كان عبارة عن هندسة معمارية أكثر منها صورة . وكان الممثلون يحتفظون باستقلاليتهم فيها . فى مسرحية "نظرة الأصم" كانت وظيفة التمثيل أو الأداء مجرد تغذية الصور . وهذا ما قصد إليه "ستيفان برخت" شارح أعمال "ويلسون" من : "قلب الدراما والحدوتة وتحويلها إلى صور" .

منذ ذلك التاريخ انتشر مسرح الصور وتبارت فيه المسارح . وكانوا يتجهون صوب المصورين المشهورين أو "المودة" . فكان المخرجون لا يعرضون رومانسيا ألمانيا دون الرجوع إلى "جَسْبير دافيد فردريك " Gasper David Fridrick .

صور فيما بينها

والحقيقة أن السعى وراء المنظور أو البصرى ، بل وراء المادى الملموس لم يخل من بعض المشاهد المسرحية الجميلة . فهذا روبير ويلسون نفسه قد نجح فى تحويل المنصّات القديمة الإيطالية إلى كهوف على شاكلة مغارة على بابا فى عصرنا العلمى . كذلك قام كل من أندريه انجيل Andre Engel وبرنارد بوترا Bernard Pautrat ونيك ريتى Nick Rietti فى عروضهم بداية من "ويك اند فى يايك" وحتى "الجحيم" ، بعقد مواجهة (دون خلط بينهما) بين المكان والوهم ، لدرجة جعلتنا فى بعض الأحيان ننسى هويتنا كمشاهدين . كذلك "المسرح -الرقص الخاص بينا بوش Pina Bauch مثلا يعتمد على صور معينة يغيرها ويبدلها ويلغيها ثم يعيد تشكيلها فى إلحاح وملاحقة شديدين .

ومع كل فإن المزاوجة أو الجمع بين الصورة والنص لم يكن دائما بالأمر الهيّن ولا بالأسلوب المفيد . ففى بعض الأحيان يبقيان غريبين كل منهما عن الآخر بحيث لا يمكنهما إخراج فعل مسرحى ؛ وفى بعض الأحيان الأخرى لا يكون أحدهما إلا مجرد تكرار للاخر أو سببا فى إلغاء الأخر . وبذلك لا يجنى العرض من وراء ذلك إلا التفكك أو يكون مجرد ثرثرة لا تفيد .

عرضان يرجعان لعام ١٩٨٤ يبرهنان على تلك الحقيقة .
ففى "عشاء دينا" نشاهد سهرة عند أطر الصناعة . لوحة عادات وتقاليد مزرية تتحول إلى مذبحة . ثرثرة للكلام فيه الغلبة على الشخوص يذكرنا

ذلك أيضاً بالعرس عند صغار " البرجوازيين" لبرخت التي اعتمد عليها المؤلف فيليب مينانا Philipp Minyana الذي يضيف قائلاً : " انه الصدام بين الألفاظ ، بين الجمل على لسان كل شخصية من الشخوص التي تلتقى في هذا الفضاء هو الذي يفجر الموقف موقف الأزمة " .

في مثل هذه العروض لا شيء يأتي من النصوص التي تكون ضائعة تائهة في الفضاء . بل إن الشخوص أنفسهم يكونون مكرهين على أداء حركات ورقصات مرهقة مضنية تصيبهم بالغور في حين أن الكلام يكثر ويتفاقم حتى يصير لغواً يؤدي إلى الغثيان .

بالوعـــة

في مسرحية "بريطانيا العظمى" يعترف المترجم والمعد بأنهما أعادا تصميم مسرحية "إدوارد الثاني" لمارلو حسب منظور ديكور "أوليفييه بيدوسكي" : حيث قنوات هذا الديكور التي تلتقى عند ما لانهاية وراء مبنى أحمـر وأصفر اللون ، تقـدم لنـا صورة واضحة لهذا المنظور" . هذه القنوات تشغل نصف القاعة تقريباً وهي تبدو أشبه بالتيـه ، عاليها منزل مرتفع أصفـر اللون ذو نوافذ حمراء ، وهذا بالتأكيد مكان "سيء" لن يلبث أن تغمره المياه ليصبح بالوعة . الزنزانة التي سيغتال فيها الملك إدوارد . في هذا المكان تبدو شخوص مارلو هزيلة مضحكة في تصرفاتها وتحركاتها . فهم لا يناضلون من أجل التاج وإنما يتنازعونه . بل إن الحب يبدو في هذا المكان بلون الموت . إن هذا المكان يحيل الممثلين كراكوزات أو دمى تحركها أصابع خفية . بل إن أصواتهم تضيع ولا تـصلنا إلا بشق الأنفس

وأجسادهم يستولى عليها العجز. وتستحيل الدراما إلى بعض السباقات المهووسة فى هذا التيه وبعض المواجهات وسط المياه المتلاطمة التى لن تلبث أن تغمر كل شىء .

وأنا لا أعترض على تحويل قصة الملوك هذه إلى موضوع تصفية حسابات بين نفر من الأوغاد . لكن المشكلة تكمن فى أن "الفعل" فى هذه المسرحية ما أن يوضع فى هذا المكان المغلق على نفسه ، فى هذه الصورة التى تقضى عليه بالانحطاط ، حتى تحول هذه الصور وبين انطلاق الحكاية أو التاريخ بكلا المعنيين (الحكاية والحياة) لا يمر . وليس ثمة ما يمكن أداؤه أو تمثيله . فلم يعد كل شىء إلا تكرارا ولغوا .

ذلك أن الصورة والنص لا يتواءمان ولا يتآلفان بشكل طبيعى . فعلينا أن نختار بينهما . ويمكن أن نستغل الاختلافات القائمة بينهما بدلاً من أن نخلط بينهما أو نعارض بينهما . وإلا كان الممثل هو الضحية ومعه جزء من متعة المشاهد حينما يجرى أمامه فعل مسرحى لا يكون وحيد المعنى وبالتالى يستدعى تدخلــه (الفكرى أو العاطفى) . فى مطلع القرن التاسع عشر حينما بدأت تنتشر البانورامات قال تيوفيل جوتييه متنبئا بهــذه الظاهـــرة " لقد جاء زمن العروض العيانية" . فلنحذر السقوط فى الفخ نفسه .

بدون استراحة

ضرب المسرح الباريسي قبل وقت قصير الرقم القياسي في أطول عرض يتم بدون استراحة . كان العرض هو "ثلاثية اللقاء" لصاحبها "بوتوستراوس" وإخراج "كلود ريجي" على مسرح "الأماندية" نانتير (١٩٨١) وقد قد استمر ثلاث ساعات وربع الساعة متواصلة .أعلن أن العرض سيبدأ في الثامنة والربع مساء لكنه بدأ بالفعل في الثامنة والنصف لينتهي قبل منتصف الليل بعشر دقائق . صحيح أن الثلاثية ليست مملة غير أن وضع الجلوس طول هذه الفترة يعد امتحاناً أقرب إلى التعذيب (١) .

ما من شك في أنه كان من الواجب الا ينتهي العرض في هذه الساعة المتأخرة . بخاصة في "نانتير" حتى يتمكن المشاهدون ، ومعظمهم باريسيون ، من اللحاق بآخر مترو كذلك فنحن نعلم أن عمل الفنيين بعد منتصف الليل يعطيهم الحق في أجر إضافي يرفع تكاليف العرض بشكل ملحوظ . ولكن ليست الأسباب المادية والمالية هي وحدها التي كانت وراء إلغاء الاستراحة . فهذا الإلغاء يكاد أن يصبح القاعدة .

إن اختصار عدد الاستراحات ومدتها يرجع على ما أظن إلى حوالي ثلاثين عاما مضت . لقد صار مواكبا التطوير الذي أدخل على "المسرح الشعبي" ، فكان لابد من تقصير السّهرات المسرحية والسماح للعمال الذين يسكنون ضواحي باريس أكثر من باريس نفسها ، بالا يعودوا إلى بيوتهم في وقت متأخر . لذلك ، ففي عام ١٩٥٥ ، جعل "فيلار" عروض المســرح القومي الشعبي تبدأ في الثامنة مساءً بدلاً من التاسعة . ولكن ،

---

(١) بخاصة بالنسبة للمدخنين وأنا منهم .

الاستراحة ، من ناحية أخرى ، غير مستحبة من حيث أنها تعطى شعوراً بتفاهة البرجوازيين وحبّهم للظهور . وأذكر أنه قبل زمن ليس بالبعيد كان مسرح الكوميدى فرانسيس يخصص استراحتين فى السهرة على الأقل . الأولى بين الفصلين الثالث والرابع والثانية بين المسرحية الكبرى والمسرحية الصغيرة التى تسبقها أو تليها . وفى الأوبرا ، تزيد فترة الاستراحة فى أغلب الأحيان على فترة العرض نفسها . وأذكر عرض "لهرناتى" على أوبرا روما كانت فترة الاستراحة من ثلاثين إلى أربعين دقيقة بعد كل فصل بما يوازى فى المجموع ساعتين فى مقابل ساعة ونصف للعرض نفسه . إذ كان لابد من فسحة من الوقت لتبادل الزيارات من لوج وآخر ، وإعطاء فرصة للظهور . وفى القرن التاسع عشر كان المسرح يشبه مكاناً للقاءات . فكان عرض القاعة يغلب على عرض المنصة . ولنقرأ فى ذلك بلزاك (عظمة العاهرات وبؤسهن) وإميل زولا (نانا) .

قضية بحية

لم يعد الأمر كذلك الآن بطبيعة الحال ، فقد قلّمت أظافر الاستراحة . ولكن هل من الواجب إلغاؤها تماماً بعض العروض ومنها المأساة الإغريقية لا تحتمل التجزئة التى تنال من قوة العرض . ولكن هناك من العروض ما سيتدعى استراحة أو أكثر لأنها تكون قد ركبت بالذات اعتماداً على هذه الفواصل ، قامت على افتراض تعليق الفعل أو الحدث ، أو تعيين وقفة . (والألمان يسمّون الاستراحة وقفة) . وكم من الأسباب المادية (مثل تغيير الديكور) جعلت من الاستراحة ضرورة فى زمن لم نكن نعرف فيه المشهد الحركى ولم يكن من الممكن إجراء تغييرات أمام المشاهدين .

ولعل هذا يفسر بناء كثير من الأعمال الدرامية . مثال ذلك "فى انتظار جودو" لبيكيت فإن عدم تعيين استراحة بين الفصلين يعد مناقضاً للنظام وللتنفس بل ولمعنى المسرحية نفسه وبالمثل إقحام استراحة فى "جلسة مغلقة" لسارتر أو "نهاية اللعبة " لبيكيت . أما فيما يختص بثلاثية اللقاء "لبوتوشتراوس" فقد عين المؤلف قاصداً عامداً ثلاثة أنواع مختلفة من الوقفات . وقفتان تحافظان على التسلسل واحدة منها عن طريق "الإظلام" والثانية عن طريق "تغيير المستوى" أما النوع الأخير فيحدد فاصلاً بين كل جزأين من أجزاء المسرحية وهنا يضع المؤلف كلمة " ستارة" وبذلك ، فإذا كان "كلود ريجى" يحترم التسلسل والاتصالية فإنه أيضاً يمحو الفواصل إنه يقرر استمرارية بالذات حيث يوجد عدم استمرارية أو توقف .

أحرار أو مقهورون ؟

لماذ إذن ما يحدث اليوم من تنكر أو إنكار للاستراحة ؟اك نظريتتان أو رأيان فى هذا الصدد . الأول يرى أن العرض يشبه النهر الذى يسبح فيه المشاهد على سجيته . وبعض عروض "برخت" بنيت على هذا النحو . مثال ذلك "دائرة الطباشير القوقازية" التى أشار برخت بخصوصها إلى وجوب مشاهدتها مجزأة وفى كل مرة من وجهة نظر مختلفة . وفى هذه الحالة ينبغى ألا يظل المشاهد مقيداً فى وضع واحد لا يحيد عنه . بل ينبغى أن تتاح له فرصة الذهاب والإياب ، التحرك وتغيير بعده عن العرض وانتباهه بالنسبة لعرض مستمر . تماماً كما تتاح الفرصة للقارىء أن يضع الكتاب ثم يعود إليه ، أو مشاهد التلفاز الذى تتاح له فرصة الانصراف إلى أموره الشخصية أمام الشاشة التى لا تتعب ولا تمل .

أما الرأى الثانى ، وهو للأسف يحظى بتأييد أكثر فهو يقوم على الاقتناع بأن العرض المسرحى شىء فى غاية الجدية والاحترام ، إن لم يكن شيئا مقدسا ، بحيث لا يمكن إيقافه أو تعطيله . فالصلاة أو القداس لا تحتمل الاستراحة (مع أنها تشتمل على فقر مختلفة) مثل هـذا العرض الـذى يقترب من الطقس أو الشعيرة الدينية ينبغى أن تُرْهب فيه المشاهد وتُجْبره على البقاء جالسا صامتا جامدا بضعة ساعات . فنحن نجعل المشاهدين ، أطول وقت ممكن ، فى وضع الإعجاب والانصات الموقر : ومن ثم يتبع ذلك الإعجاب .

والحقيقة أن المسرح لا يمكن أن يجنى شيئا من وراء مثل هذه الأساليب . فإقبال الجمهور على العرض واهتمامه لا يكونان بتقييده فى المقاعد (وهى فى غالب الأحيان لا تناسب الجلوس) على العكس ، فلا ينبغى أن يكون المسرح مكان قهر وتعذيب إن أصحاب هذا الرأى الذين تسيطر عليهم فلسفة التعذيب سواء لأنفسهم أو للآخرين (سادية / مازوشية) قد نسوا هذه الحقيقة . فالمسرح ينبغى أن يكون قبل كل شىء مكانا للأنس . إن "فيلار" و "أريان منوشكين" ، مع أنهما ألغيا بعض العادات البرجوازى مثل تخصيص المقاعد الموسدة (فوتيى) وكثرة الاستراحات يعرفان ذلك جيدا ، فهما مع حسن استقبال الجمهور وتحقيق قدر من الحركة له وقد كان ذلك من أوائل اهتماماتها . والحقيقة أن العرض لا يحيى إلا بالتبادل والأخذ والرد بين القاعة والمنصة . وأثناء الاستراحة يأخذ الجمهور الكلمة . فالمسرح لا يسعى بحال لأن يكون روّاده من الصم البكم الكسيحين .

حلم الاحتفال

في كل عام يسارع المسرح إلى إقامة الاحتفالات ، فما أكثر المهرجانات . وهي في الحقيقة لا تقوم من أجل تقديم العروض . ففي بعض الأحيان تكون هذه العروض متواضعة بل ومتدنّية ، بحيث لا تقبلها المسارح خلال العام داخل قاعة مغلقة في يوم عمل . غير أن الهواء الطلق والعطلات تجعل المحتفلين والمشاركين في المهرجانات يزدردون كل شيء ، فبطونهم واسعة . فالمهم أن تكون هناك الصحبة المؤنسة وتغيير الأماكن المعتادة والشعور بأن المدينة كلها مجتمعة على أمر واحد ، كما لاحظ أحد المترددين على مهرجان أفينيون قائلاً : " تتلوّن "أفينيون" بلون المهرجان شهراً من العام ، وتصبح هي مهرجاناً ... وهنا كل شيء أصبح سمة مميزة لأفينيون ... كل شيء يتغير من أجل المهرجان : فالشوارع تصبح امتداداً للمهرجان والأماكن من أبنية وكنائس وأديرة تصبح بين يوم وليلة فضاءات مسرحية" . (١)

احتفال

والاحتفال حلم قديم للمسرح ولاداعي للعودة إلى أصوله الدينية الأسطورية . ولنكتف بذكر الاحتفالات الإغريقية القديمة من أجل ديوزيينوس ، حيث المسرح والاحتفال شيء واحد . ويشير "رولان بارت" إلى

---

(١) انظر : جماهير مهرجان أفينيون ، دراسة مقدمة لحساب وزارة الثقافة ومهرجان أفينيون ، بقلم نيكول لانج بالتعاون مع بريغيت وكريستيان ميكيل ، باريس ، الوثائق الفرنية ، ص ٥٨ .

ذلك قائلا : " كانت عقيدة ديوزينوس ماثلة فى البعدين الأحداثيين للمسرح (الزمن والفضاء) وليس فى جوهره " (٢) . بعد ذلك انفصل كل منهما عن الآخر بشكل أو بآخر . ذلك أن الاحتفال يقتضى إسهاما إيجابيا من الجميع فى حين أن المسرح يقوم على أساس تقسيم معين بين ممثلين ومشاهدين .
ولقد كان جان جاك روسو أبرع من فرّق بين المسرح والاحتفال . فقد هاجم فى "رسالته إلى دالمبير" الممثل الذى يعتمد فنه على "أن يتنكر ويتخذ لنفسه شخصية مختلفة ، وأن يبدو على وعكس حقيقته وأن ينفعل ببرود وأن يقول غير ما يعتقد بشكل طبيعى كما لو كان يعتقده فى الواقع ، وينسى فى نهاية الأمر مكانته من فرط تقليده لمكانة غيره" . وبالتالى "فإن الصفات التى يكتسبها من هذه الحالة" لا يمكن أن تكون سوى الوضاعة والزيف والغرور المزرى والمهانة الذميمة مما يؤهله لأن يلبى لكل شخصية لأداءها اللهم إلا شخصيةأنبل النبلاء ، ألا وهو الإنسان ، الذى تخلى عنه" .
كان "روسو" ينادى بإلغاء المسرح من جمهورية جينيف . وفى المقابل كان ينادى بالاحتفالات : "تجتمعون فى الهواء الطلق وتحت السماء وتشعرون بشعور السعادة (...) ولتسلط الشمس نورها على عروضكم البريئة ، بل أنتم أنفسكم ستشكلون عرضا من العروض ، أكرم وأشرف العروض التى يمكن أن تطلع عليها الشمس . ولكن ماذا يا ترى يمكن أن تكون موضوعات هذه العروض ؟ ماذ نعرض فيها ؟ لا شىء إذا شئنا . فمع الحرية وحيث يكون الإقبال تشيع السعادة أيضا اغرسوا فى أحد الساحات وتدا تعلوه بعض الزهور ، واجمعوا حوله الناس بذلك تكونون قد أقمتم احتفالا . وخير

---

(٢) انظر : المسرح الإغريقى ، مقالات نقدية ، جزء ٣ ، باريس ،طبعة سوى ١٩٨٢ ، ص ٦٩ .

من ذلك ، حاولوا أن تجعلوا من المشاهدين أنفسهم عرضاً اجعلوهم ممثلين ، اجعلوا كل واحد منهم يرى نفسه فى الآخر ويحب نفسه من خلال الآخرين حتى يتوحد الجميع على خير وجه" .

فى القرن التاسع عشر ، كان الانفصال بين الاحتفالات وبين العروض قد أصبح حقيقة واقعة فمن ناحية كانت تقام الاحتفالات القومية والاستعراضات العامة ، ومن ناحية أخرى عروض المسرح الذى دخل مرحلة الاحتراف وانغلق على نفسه داخل المبانى الهائلة الفاخرة غير أن القطيعة لم تكن كاملة كما تدل الظواهر فاحتفالات الرابع عشر من يوليو من كل عام لها دائماً وجهان : ففى المراقص الليلية يكون الشعب هو الممثل والمشاهد فى آن واحد بينما فى صباح اليوم التالى يكتفى بمشاهدة العرض العسكرى ، وإذا لزم الأمر ، بالتصفيق . ولكن المسرح أراد أن يصبح بنفسه فقط حفلاً مستقلاً . فهــذا شـارل جارنييه" المعمارى الذى شيد أوبرا باريس يتحدث عن الصرح الذى كان يحلم بانشائه قائلاً : "فى كل طابق نشاهد المتفرجين وهم متكئون فى الشرفات فيزينّون الجدران ويبثون فيها الحياة . بينما آخرون يصعدون أو يهبطون فيضيفون حياة إلى حياة .(...) والأضواء التى ســوف تتـلألأ والزينـــة التــى سوف يموج بها المكان ، والوجوه التى ستبدو متدفقة بالحياة باسمة مشرقة ، واللقاءات التى سوف تنعقد والتحيات المتبادلة ، كل ذلك سيكتسى بمظاهر الاحتفال والمتعة "(٣) .

لقد تغير الوضع الآن . لقد فقد المسرح بحالته الراهنة كثيراً من احتفاليته ، بل هو يقترب من المختبر . أو لم يصبح "مسرح المختبر" الذى أحدثه "جروتوسكى" نموذجاً يحتذى فى فترة من الفترات ؟

ومن بين المسارح المنشاة حديثا نذكر اكملها جميعا وهو المقر الجديد لمسرح شاوبونه Schawbuhne فى برلين الغربية (بناؤه المعمارى عبارة عن عمارة تجارية أنشئت فى العشرينات) وهو أشبه بالعيادة الطبية منه إلى الأوبرا فى القرن الماضى كما أنه لا يضم مطعما ولا محل للاستراحة بمعنى الكلمة . ففى أثناء الاستراحات يضط المشاهدون إلى الاكتفاء بممشى محاط بالزجاج يستحيل الجلوس فيه . فكل شيء فى المسرح خصص للعرض ولا شيء لما يحيط بالعرض . وما أكثر المسارح التى نعرفها وهى عبارة عن مخازن أو حظائر للسيارات (جراجات) حيث المشاهد يكون عرضة للمعاناة بل والعذاب . والمشكلة ليست مادية فى جميع الحالات . كأنما على المشاهد أن يدفع من نفسه ، ومن حقوه (كليته) ومن أردافه ، ثمن النعمة التى أدخلته المسرح (٤) .

المهرجان نقيض المهرجان

إن حلم الاحتفال ما زال بعيدا . دليل ذلك كثرة المهرجانات الصيفية وفيها يتحقق نقيض المراد منها ، فكيف يتسنى لنشاط مسرحى موزع ومشتت بل ومفتت ، وفى الوقت نفسه منطو على نفسه ، أن يحقق التجمع الكبير والانفتاح اللذين هما هدف كل احتفال ؟ كيف يمكن للمختبر أن يواجه الهواء الطلق ؟

---

(٣) انظر : شارل جارنييه : المسرح ، باريس ، هاشيت ، ١٨٧١ ، ص ٨٥ .

(٤) هل ينقلب هذا الوضع ؟ إن أحدث مسارحنا اليوم أصبحت من جديد تهتم براحة المشاهد . مثال ذلك مسرح الكولين (١٩٨٧) .

ولا أدل على هذا التناقض من مهرجان "أفينيون" نفسه فهو فى ازدهار مستمر يجتذب فى الوقت الحالى أكثر من مائة وثلاثين الف مشترك فى كل عام . غير أن طبيعته تغيرت ، ففى الماضى ، كان قلب المهرجان هو فناء قصر الباباوات الذى ظل حتى عام ١٩٦٧ المكان الوحيد لجميع العروض . أما الآن فإن المهرجان الرسمى أصبح يتوزع على خمسة عشر مكانا تقريبا أما باقى العروض وهى ال "off" وهى لا تقل عن مائتى عرض ، فقد توزعت على حوالى خمسين قائمة .وبذلك فقدَ قصرُ الباباوات مكانته الأولى بالنسبة للمهرجان خاصة بعد التغييرات التى طرأت عليه والتى قللت عدد الأماكن فيه إلى النصف تقريبا .. وهكذا تشتت الاحتفال .

ففى عام ١٩٨٤ اتخذ المهرجان لنفسه قلبا آخر هو دار "سان لوى" حيث اقيم الاستعراض الكبير" الحى والصناعى" الذى غلب عليه طابع السيريالية ، حيث ظهرت الحيوانات الحية إلى جوار الحيوانات المحنطة والخضراوات الطبيعية والخضراوات الصناعية وكذلك بالنسبة للعطور والممثلين الذين ظهر منهم الأحياء والمانيكانات والدمى المتحركة بل و "الروبوت" كل ذلك يحدث وفى ذاكرتنا أن هذه الدار كانت ديرا قديما ودارا للعجزة اقيمت فى القرن السابع عشر .

إن الحفل ، ودفعة واحدة ، يتوجه وجهة علمية وجنائزية فى الوقت نفسه ، فهو يجمع اعمالا خاصة بالمختبرات العلمية فى مكان كان فى يوم من الأيام محطة للموت . كل ما كان يجرى فى المهرجان كان يوحى بذلك. فلعل الحفل المسرحى اليوم قد اتخذ طابع الحداد والحزن .

الرحلة الجامدة (١)

قبل فترة طويلة ، فكر كلاوس ميشائيل جروبر Klaus Michael Gruber فى الدرب الطويل ، تلك "الدراسة الدرامية فى فصل واحد " التى كتبها تشيكوف عام ١٨٨٥ ، والتى لم تعرض من قبل ، بل ولم تظهر ضمن بعض الأعمال الكاملة للكاتب والتى جمعت أعماله المسرحية .

ومن اليسير أن نتبين فى "الدرب الطويل" كما من القيمات أو الأفكار التى تتردد دائما فى مسرح جروبر من ذلك " الرحلة والجمود ، الدوام والزوال ، النّور والظلمة ، الانتظار والفراغ ، الجنة والنار ، الجد والهزل ... هذه الصور لا تاتى بشكل واضح حاسم ، وإنما تكون فى وضع معلق فى نص تشيكوف الذى يجمع بين السرد والمسرح (المعروف أن تشيكوف أدمج فى هذه المسرحية أجزاء من قصته القصيرة "فى الخريف") ذلك أن "على الدرب الطويل" ليست بعد أكثر من "عجالة" ، وهذه القصة هى التى يحافظ عليها العنوان الألمانى الذى يسميها "عجالة درامية" وليست"دراسة" كما فى النص الفرنسى .

وحينما يقوم جروبر بإخراج "على الدرب الطويل" فإنما يعود إلى مسرحه هو ، يسائله وهو فى حالة الميلاد . و"على الدرب الطويل" هى وقفة أو محطة على طريق مسيرة لا نعرف لها بداية ولا نهاية . فنحن

١-"على الدرب الطويل" لأنطون تشيكوف .

فى حانة السيد تيخون . ولكن أين ومتى ؟ تشيكوف لا يخبرنا بشىء من ذلك . وفى الحانة حجاج يستريحون أثناء الليل . وفى نهاية العرض سوف نراهم يستأنفون رحلتهم على الدرب الطويل . أحدهم ويدعى "سافا" يعلن أنه جاء من بعيد (...) من مدينة فولوجدا (...) بعد موسكو . فى إحدى المحافظات ..." ثم يخبرنا بانه ذاهب إلى "الجبال المقدسة" ومنها إلى "أوديسا" ثم "أورشليم" ولكن مثل هذا المشروع ما هو إلا خداع وتضليل . فمنذ العبارة الأولى التى نطق بها "سافا" ندرك أنه "لن يلبث أن يقضى نحبه" ولكنه لن يموت أمامنا فى الحانة . بل سيستأنف رحلته مع الآخرين . ولكن أليس جميعاً مثله ، وهل ينتظرهم فى نهاية رحلتهم سوى الموت ؟

فى مواجهة هؤلاء المسافرين نجد روّاد الحانة وعلى رأسهم الساقى الذى يوزع الشراب ويقبض الثمن ، ثم وجيه مفلس لا هم له إلا الخمر ، وهناك "فيديا" وهو عامل فى مصنع يعزف على آلة الأوكورديون . هؤلاء ، كأنما حكم عليهم بالجمود وبالتكرار فى هذه الحانة كأنها دار خلوهم .

وأخيراً هناك طائفة ثالثة ، هم العابرون أو عابرو السبيل . وهم الذين يظهرون فجاة ويتكلمون ويشربون ويوقظون الحجاج من نومهم لحظات أو يفعلون ذلك مع الساهرين من حراس الحانة ، وبعد ذلك يستأنفون رحلتهم .

٢- النص لم ينشر إلا بعد وفاة تشيكوف . فقد كانت الرقابة معترضة على عرض المسرحية التى رأت أنها "قاتمة وذميمة" وفى فرنسا كانت هذه المسرحية مادة تدريب للطلاب بإشراف أندريه إنجيل فى مدرسة مسرح سترسبورج القومى .

أما خارج الحانة فهو الليل البهيم والعاصفة . وهذا ما يشير إليه تشيكوف فى صدر المسرحية :"عند رفع الستارة نسمع قصف الرعد . ومن خلال الباب المفتوح نلمح وميض البرق" ولكن فى عرض "جروبر" لا يوجد ستارة . بل حينما يفتح الباب ليدخل أو يخرج أحد العابرين يغشى المنصة وميض البرق ونسمع قصف الرعد .

فى هذه الحانة ، كل فرد ماض فى أمنياته وأوهامه : " فالحجاج ينامون ليستعيدوا قوتهم من أجل الرحلة و"فيديا" يثرثر ويعزف على الأوركاديون وكذلك بقية العابرين كل غارق فى وهمه ، فى حين أن "تيخون"صاحب الحان ساهر على الحساب وعلى ماله .

كل شىء عادى جداً فى هذا المكان . بعض القش يغطى أرضية الحانة وفى مقدمة المنصة الحجاج متدثرون فى عباءاتهم . وفيما بعد ، سوف نلاحظ أن هذه الأجسام هى فى الوقت نفسه أجسام مانيكانات وممثلين اختلطت فى نعاس له ظاهر الموت . وخلف الحجاج ، فى المستوى الثانى من المنصة ، فهى غير عميقة ، ينتصب بار "تيخون" ومقعده والبار أشبه شىء بمكتب معلم الصبية . وبالرغم من رداءة المكان الذى يشبه فصلاً فى مدرسة قروية ، إلاّ أن الرواد فى سعادة وصبور وهم ينتقلون بين الأجسام المطروحة على الأرض ، فهم فى دارهم ، والجميع راضون بزعامة "تيخون" الذى يحكم سيطرته على هذه الطائفة من الناس .

ومن الغريب أيضا ، بل أشد ما فى الأمر غرابته ، هذا العالم الصغير الذى يقع على هامش المجتمع الإنسانى ، والتاريخ والزمن ففى هذه الحالة ، الليل ، ليس هوالليل : فالنور فيها راشق صاف وبدرجة واحدة . والحياة فيها تجاور الموت . فالمانيكانات والممثلون يتقاسمون مصيرا واحدا : إنهم جثث ملقاة بمعنى الكلمة . ولعل هذه الحانة لا تنتمى إلى أرض البشر . لعلها ليست سوى محطة على طريق الموت . لون واحد يغشى هذا المكان هو اللون الأبيض . إن عباءات الحجاج تجعلهم كما أسلفت ، أشبه شيء بالجثث أو التماثيل الجبس (تذكرنا بتماثيل سيجال) . غير أن ثياب "تيجان" وزبائنه تتميز عن عباءاتهم بالكلا . كذلك جدران المنصة والقاعة أيضا بيضاء . فقد طليت بالجير هى والسقف ، مع المحافظة على ثقوب المسامير ، كان المكان محلٌ متداع رأى أصاحبه ترميمه وطلاءه باقل التكاليف ليقدموا فيه بعض العروض المسرحية فى المناسبات العابرة .

إن مكان "العبور" هذا قد طبع بطابع الشيء المؤقت . صحيح لقد تم دهانه من جديد ، ولكن هذا لم يمنع تهالكه وتآكله . فما أن يجف الجير حتى يتفتت سريعاً . فلا مكان طويلاً لأى وهم فيه .

إن "على الدرب الطويل" "عجالة" لهذه الطائفة من البشر :

" من الحجاج والمخمورين والمغامرين وعابرى السبيل الذين يتعايشون لَيلة من الزمن ، يستمتع بعضهم إلى البعض الآخر ويتقبل بعضهم البعض الآخر . وبعد ذلك يعود كل منهم لدوره ويرجع إلى وضعه كان شيئا لم يكن . اللهم إلا ذلك الاتفاق الخافت المبتور بين نفر من الناس وُجدوا لكى يجهل بعضهم بعضا ،وقضى عليهم بالوحدة والعزلة . فكيف لا نجد فى هذه المسرحية صورة المسرح كما هو فى مفهوم "جروبر" ؟

ومن الجدير بالذكر أن مسرحية "على الدرب الطويل" لم تعرض فى المبنى الضخم الهائل الخاص بمسرح Schauhuhne فى قلب برلين الغربية ، وإنما فى كوفرى شتراس Cuvrystrass فى إحدى دور العرض السينمائية القديمة التى تتخذها الفرقة مكانا للتدريبات . فنحن فى كرويتسبرج Kreusberg هذا الحى من أحياء برلين الذى احتله المهاجرون الاتراك يوما ما على مقربة من "السور" إذن فهذه المسرحية تعرض فى مكان على الحدود ، حدود برلين الغربية ، ولكنه أيضا عالم الأحياء ، عالم واقعنا . فى هذا المكان نحن نتحدث لغة غريبة ، ونشعر أننا لسنا فى مكاننا ، إنه مكان رحلة متوقعة . رحلة متجمدة .

كذلك فالمسرح فى هذا المكان فى حالة "عجالة" . فالمنصة غير عميقة ، بلا ستارة ، متهالكة ، لا يفصلها عن قاعة المشاهدين سوى حاجز لايزيد ارتفاعه عن متر واحد . يضىء المنصة والقاعدة نور واحد يأتى من أقصى القاعدة ، كما أن صفوف المقاعد لا تملأ هذه القاعة ، وكأنما وضعت فيها هكذا بمحض الصدفة . كل شىء يوحى بما هو "مؤقت" . يوحى بعرض مرتجل على عجلة ، لم تتوفر له متطلبات العمل المسرحى . أضيف إلى ذلك كله أن الأشياء على المنصة تم توزيعها بشحٍ شديد على الجدار الأبيض . ومصباح الزيت يصدر ظلا واضحا للغاية ، كما أن الأكواب والقنينات المصطفة على رفّين كأنها مرسومة بالقلم ... جملة القول ، أن كل شىء ماثل هناك هادىء وغريب . حتى أداء الممثلين ، بطىء بطىء لا يخلو فى بعض الأحيان من عض الانفعالات الحادة . من أقوال "جروبر" التى كان يرددها دائما بمناسبة عرض "رحلة شفاء إيبريون" ، أن العرض لا ينبغى أن يكون مثل الصفعة ، وإنما ينبغى أن يكون كالشىء

الهادىء . ذلك هو الانطباع الذى يخلفه على الدرب الطويل . فليس هناك أكثر هدوءا من تلك الليلة التى يغشاها النور ، يجتمع فيها العجاج والصعاليك . كذلك ليس هناك ما هو أكثر ضعفا وأشد فناءً . إنها محطة على الدرب الطويل بين الحياة والموت . والرحلة متوقفة والقوم يتبادلون الحكايات منهم من يصلى ومنهم من يحتسى الخمر . ولا شىء يمكن أن ينتج عن ذلك . وما جرى قد يكون أقرب إلى الرؤى منه إلى الواقع . إن المسرح هنا وهم سراب .

"نازاروفنا" ، إحدى النساء الورعات ، تصرخ بأعلى عقيرتها فى نهاية "على الدرب الطويل" : "يالها من ليلة لعينة !" ونحن على النقيض من ذلك ، فى ختام عرض "جروبر" ، نكاد أن نقول "يالها من ليلة مباركة !" .

ربما كانت حانة "تيخون" بالنسبة لتشيكوف نوعا من الجحيم لكن "جروبر" يجعل منها ضربا من الفردوس . فيه يخلد العالم والمسرح إلى الهدوء ويتبادلان السلام . حتى "تيخون" ، الوحش الكاسر ، يبدو كانه أب للجميع . كل شىء يتالق فى "بداهة" هادئة ولاعرض يتجنب كل هيستيرية وهوس . إننا هنا نقترب من حد المسرح : فى معرض حديثه عن شخوص هاملت وقد وصلوا إلى نهاية سياستهم ، يقول "جروبر" : "تسكنهم الرغبة فى الموت ، فى الانتهاء من المسرحانية والذكـــاء . فالعرض ينبغى لـــه أن ينتهى (...) والموت ليس بالشىء القاسى . ينبغى بحق مغادرة المنضدة" إن "على الدرب الطويل" محطة على طريق الحركة اللانهائية التى لا يفتا بها "جروبر" "يغادر المسرح"

إن "على الدرب الطويل" تحدثنا عن نعيم أخير محتمل .

زمن اللعبة

عودة الممثلين

(١)

١٩٨٠ ممثلون جدد

منذ بداية نهاية القرن الماضى ، كانت جميع محاولات التغيير فى المسرح الفرنسى من صنع المخرجين . وكانت كل محاولة تحمل فى طياتها مشروعاً بتكوين ممثل جديد . فهذا مسرح "الفيوكولومبييه" كان مدرسة أكثر منه مسرحاً ، تلك المدرسة التى أكملها وتابعها "جاك كوبو" فى كوبيوس (Copiaus) التى تخرج فيها مع ليون شانسيريل Chancerel الممثلون الذين زوّدوا اللامركزية بجانب كبير من أطرها وفلسفتها صحيح أن "أنطوان" رفض عقب ذلك تكوين مدرسة ولم يكن قلة اهتمام منه نحو الممثل بقدر ما كان رغبة فى إجراء تجديد جذرى لهذا الممثل . فالممثل ، فى رأى أنطوان ، لا ينبغى أن تكون له مدرسة إلا الحياة . لأن أى تأهيل احترافى ، أو أى تكوين فى قالب محدد وجوّ مغلق يمكن أن يفسد الممثل ويجعل منه واحداً من هذه "التماثيل" التى لا تملك سوى "أداتين للتعبير والتمثيل هما الصوت والوجه" وهذا ما كان أنطوان يرفضه بشدة . لم يكن تحديه للمدرسة يعبرّ عن رضاه بالممثلين الموجودين ، وإنما كان دعوة إلى إيجاد نوع مختلف تماماً من الممثلين " ممثلون يخرجون عن الطابور ، صنعوا أنفسهم بأنفسهم ، باحتكاكهم بالجمهور ومن خلال التدريبات الجادة الدقيقة " .

---

(١) انظر : "مناقشة حول الإخراج ، "بقلم أندريه أنطوان ، مجلة باريس ، أول ابريل ١٩٠٣.

صحيح أن "دولان" و "جوتيه" كانا مخرجين ، ولكنهما كانا ممثلين قبل ذلك وبعد ذلك ، كانا مدرسين . كان "دولان" يقول : "الشر في المصدر ، والمصدر هو الكونسرفاتوار القومي للموسيقى والإلقاء . في نهاية كل عام يشكو الجميع من نتائج الامتحانات دون أن يحاولوا العلاج ! فالمؤسسة نفسها هي التي تحتاج إلى إعادة تنظيم من الأساس ." (٢) لذلك كان "الاتولييه" مدرسة قبل كل شيء : "إذا كنا قد بدأنا بإنشاء مدرسة ، ذلك لأننا وجدنا من المنطق أن نبدأ الدار بالأساسات . في هذه المدرسة سنحاول أن ندرّس فن الممثل طبقا لأساليب صحيحة تختلف عن الأساليب المعتادة" (٣) . ونحن نعلم أن جميع أفكار "جوتيه" تدور حول ما يمكن ان نطلق عليه "بارادوكس الممثل" أو "الرأى الغريب فيه" ويختلف عن الرأى العام الشائع ، حول ازدواجيته ، الازدوجية التي تجمع بين المهنة والإلهام ، بين الصنعة والصراحة ..." إن عظمة الممثل تكمن في قدرته على الاحتفاظ بقدر من السيطرة والرقابة على نفسه في لوقت الذي يفقد فيه ذلك " (٤) الا وهو التي نشرها "جوتيه" لتبرهن على ما كان يطمح إليه في المقام الاول ، الا وهو تكوين ممثل حقيقي بالتقانة ، ممثل ذي "حساسية طبيعية" .

وأخيرا حينما أراد "أرتو" أن يقلب المسرح رأسا على عقب يجعل الممثل "مبدعا فريدا من نوعه عليه تقع تبعة مزدوجة : العرض والمصدر" (٥) كان يطالب أيضا بإيجاد نوع جديد من الممثلين ، " رياضي

---

(٢) دولان : إنهم الآلة الذين نحن في حاجة إليهم ، باريس ، جليمار ، ١٩٦٩ .

(٣) المرجع نفسه ص ٣١ .

(٤) لوى جوفيه ، شهادات حول المسرح ، باريس ، فلاماريون ، ١٩٥٢ ، ص ٣٩

(٥) أنتوتان أرتو ، المسرح وقرينه ، الأعمال الكاملة ، باريس ، جاليمار ، ١٩٦٤ ، جـ ٤ ، ص ١١١ .

شجاع" ، يكون عنصرا بالغ الاهمية لان فاعلية اداته هى التى يتوقف عليها نجاح العرض ويكون عنصرا سلبيا محايدا ، حيث إن أى مبادرات شخصية تاتى منه مرفوضة رفضا باتا " (٦) كما كان يضع الأسس الخاصة بعلم "الرياضة البدنية العاطفية" مادام فى "المسرح ، الشعر والعلم ينبغى أن يتوحّد الآن " (٧) .

---

(٦) المرجع نفسه ، ص ١١٧ .

(٧) المرجع نفسه ، ص ١٦٥ .

الممثل كمّ مهمل

ولكن ، فى المسرح الفرنسى فى مطلع الستينات ، لم تطرح قضية الممثل للبحث . ليس معنى ذلك أنه لم يكن هناك ممثلون عظام . صحيح أن "جيرار فيليب" الذى قام بدور الفتى الأول ، ومناضل المسرح الشعبى مات فى نوفمبر عام ١٩٥٩ وهو فى السابعة والثلاثين من عمره . ولكن كان هناك ممثلون عمالقة كانوا وراء نجاح كثير من العروض ، واعتمدت عليهم بعض الفرق ، نذكر منهم مادلين رينو وماريا كازارى وجان مورو وآنى جيرادو وسيرج ريدجانى وجان فيلار ، غير أن الممثل كان يأتى فى الدرجة الثانية من الاهتمامات . النجم له كل شىء أما الآخرون فكانوا عبارة عن كمّ مهمل . بل تلك كانت فكرتهم هم عن أنفسهم تقريبا . كانوا يحبون أن يكونوا خدما للمخرج أو الكاتب . أو كانوا يشكلون جماعات صغيرة من "المتخصصين" . فلقد ظل ممثلو "المسرح الجديد" ومنهم الممثل العظيم "روجيه بلان" سجناء ما كان يطلق عليه فى ذلك الوقت "مبولة" الشاطىء اليسارى ؛ وكانوا يشعرون بالخجل من وضعهم ويحاولون أن ينفوا عن أنفسهم هذه الصفة . لذلك فإن النقد الدرامى لم يكن يعترف لأحدهم بأى فضل ، حتى جان مارى سيرو وجان فيلار كان النقد لا يهتم بهما إلا بوصفهما مخرجين . فى حين أن "سيرو" كان ممثلا بارعا . وكذلك "فيلار" كانت روعته فى التمثيل تفوق عطاءه فى الإخراج ، بل وفى إدارة المسرح القومى الشعبى . وقليل هم الذين يجدون فيه خليفة "جوتيه" . وكان "فيلار" ينادى بأن العرض عمل جماعى لا سيادة فيه للمخرج . وكان يطالب

بالممثل الذى يجيد مهنته وهو يدرك ما يقصده من هذا اللفظ "مهنة" ، أى "صانع الكلام" (٨) .

فى الغـــالب الأعم ، كان الممثلون من غير النجوم مجهولين . وكان الذى يطالبُ به المخرج من بلورة رأى عن المسرحية وقراءتها قراءة نقدية ، شيئا مرفوضا بالنسبة للممثل .

(٨) جان فيلار ، المسرح ، خدمة عامة ، باريس ، جاليمار ، ١٩٧٥ .

نصيب الممثل في العرض ، تلك هي نقطة الضعف في هذا النظام . ومن ثم نشأ الانفصام . إن ما اكتشفه "آرتو" وظهور "مسرح الحياة" ودروس (جروتوفسكي" كل ذلك فجّر القضية . فشعر الممثل أنه مقصود ومعنى بهذه المناقشات التى تستثيره وتستفزه في بعض الأحيان . وكيف لا و "آرتو" يرفض الحديث بشأن الممثل عن المهنة أو الحرفة بل ولا حتى الفن ، إنمّا يطلق على ذلك لفظ "العلم" كل ذلك جعل الممثل يحلم بعرض يكون "عملاً نهائيا " لا "يمكن تكراره" ، هو وحده الذي يمكن أن ينجزه ولكن بعد أن يضع فيه عصارة روحه . أخذ عن "مسرح الحياة" أولويّة الجسد والرغبة في أن يجعل الممثل من نفسه ومن مجموعة الممثلين موضوع العرض نفسه ، إلى درجة المزج والخلط تماما بين الحياة والمسرح . وأخيرا يأتي "جروتوفسكي" الذي يعرف المسرح باعتباره "ما يدور بين المشاهد والممثل" ، ليعطى الأمل عن طريق النظام الصارم للوصول إلى درجة "الممثل القديس" ، أي حصول التجربة الصوفية عن طريق الممارسة الجسدية . إن الممثل حينما يرى أن الآخرين يأملونه بوصفه عالما ، ممسوسا وقديسا في وقت واحد ، في حين أنهم في الماضى وضعوا في اعتقاده أنه ليس سوى مشخّصاتي ... حينئذ أفاق الممثل .

وجاء مايو ١٩٦٨ بأحداثه المعروفة واعتقد الممثلون أن ثورتهم قد قامت . وأنه سيكون من حقهم الإبداع . وأن المخرج لن يصبح ملكا مخلوعا وحسب ، وإنما سيستطيعون هم أن يتكلموا باسمهم . يقولون "أنا" أو بالأحرى "نحن" . ونحن نعرف إلام انتهت هذه الآلام والأحلام .

إن أسطورة الإبداع الجماعي الذي يكون في الوقت ذاته هو عمل الجميع وبصورة أخرى عمل كل شخص على حدة ، هذه الأسطورة راجت فترة من الزمن ، تماما كالأمنية التي داعبت الكثيرين بإقامة حوار مباشر بين الممثل والمشاهد . لقد تخلى الممثل عن أعماله في أن يصبح يوما ما ، من خلال تدريباته ومن خلال أدائه ، مبدعا بشكل كامل . ولكن حدثت بعض التغيرات - بواسطة الممثل ومن أجله .

أن المسرح الوحيد الذي كرر المعجزة التي قم بها المسرح القومي الشعبي ، على الأقل في السبعينات ، تلك المعجزة الخاصة بالسماح بقبول الجماهير الغفيرة من الشبان ، هو مسرح الشمس ومع ذلك لم يكن مسرح الشمس في البداية مخرجا ولا مؤسسة ، بل كانوا مجموعة من الممثلين . وكانوا جميعا هم مبدعوا العروض لا يهم أن نعرف لمن كانت سلطة اتخاذ القرار(أو الكتابة : كانت بالطبع أريان منوشكين) الذي يهم هو أنه بعد مسرحيات "١٧٨٩" ، "١٧٩٣" أو العصر الذهبي ، استطاع مسرح الشمس أن يؤكد ، بل وينشأ هويته . فالواقع أنه لا مسرحية ١٧٨٩ ولا مسرحية ١٧٩٣ يمكن أن تزعم أنها عرض لمراحل الثورة الفرنسية : لقد عرضت هاتان المسرحيتان باعتبارهما أداءً ورأيا للفرقة حول الثورة الفرنسية . كان العرض من وجهة نظر الفريق . طبعت الفرقة النص بطابعها ولم تكتف بان تكون مجرد ممثلين أو حتى مؤلف النص . وإنما أصبحت جزءا من العمل .

الراوي

ظاهرة أخرى أصبحت تجتذب الممثل أكثر من الأعمال الدرامية الجاهزة ، تلك ظاهرة الرواية ليس باعتبارها مادة (خام) يمكن مسرحيتها وإنما نصا يقدم كما هو . والنتيجة تتوقف على مدى صحة وجهة نظر الممثل أو وجهة نظر الفريق الذي يقوم بالعرض . لقد عايشت ذلك من خلال عرضين حظيا برضاء الجمهور خلال موسم ٧٧ ، ١٩٧٨ هما "دافيد كورفيلد" (إخراج جان كلود بانشونا) على "مسرح كامبانيول" و "مارتان إيدن" (إخراج جيلدا بورديه" على مسرح "سالاماندر" : " إن الفريق يكرر الرواش . فيروى ما سبق روايته . ولكنه يفعل ذلك باسمه هو ، باسمه الجماعي الخاص بالمسرح . والمشكلة كلها تتوقف على مدى تماسك هذا المؤلف الثاني ، "نحن" التي تروى وتمثل (...) ومن ثم يبقى من الصعب أن نعرف من الذي يتحدث من خلال هذين العرضين . كلاهما يؤكد أن المتحدث ليس هو "ديكينز" ولا "جاك لوندون" وإنما فريق "كامبانيول" وفريق "سالامندر" . فالممثلون يتلبسون خيال "ديكينز" أو خيال "لوندون" (والخيال في الحالتين ممتزج بسيرة الحياة) ثم يصوغونه باسمهم هم ، جاعلين بذلك بعدا أو مسافة بين المادة المروية وبين "نحن" التي تروى . ولكن يبقى أن نعرف هوية ، بعيدا عن عنوان الفرقة ، (...) ال "نحن" التي تتحدث من خلال كلمات "ديكينز" أو "لوندون" ، دون أن تختلط بهم . والإجابة غير مؤكدة . بالرغم مما قام به الممثلون من تجسد المؤلفين من خلال الروايتين إلا أن الضمير "نحن" هذا لا يعلن عن نفسه والمشاهدون يحاولون المعرفة ولكن بلا جدوى (٩) .

---

(٩) بيرنارد دور ، المسرح في اللعبة ، دراسات نقدية ، ١٩٧٠ - ١٩٧٨ ، باريس . سُوىْ ، ١٩٧٩ ، ص ٢٤٥ .

ومع كل فإن إجلاء طبيعة هذه الوساطة التى يقوم بها فريق الممثلين يمكن أيضاً أن تكون وسيلك لسؤال المشاهد - ولجعله يسائل نفسه - حول العرض نفسه . فى هذا الاتجاه عمل "جان بيير فانسون" وفريقه والممثلون فى مسرح ستراسبورج القومى . فى عام ١٩٧٦ قال "فانسون" : " إن مجموع الأعمال التى قدّمت فى الماضى يتلخص فى نوع من "النقد الخاص للعرض" ، أى تجريب كل ما يمكن أن يبدو عادياً ، طبيعياً ، بدهياً للجميع ، للجمهور وللفنانين فى مجال تقديم عرض مسرحى ؛ كان الهدف هو التحقق من بعض الأسئلة : لماذا أنا هنا ، الآن ؟ هل من حقى أن انظر إلى هؤلاء المجهولين ؟ هل من حقهم أن يقدموا أنفسهم إلىّ ؟ هل أنا أسمعهم وأنظر إليهم حقا ؟ (...) حينئذ نتوجه نحو مسرح يغيرّ من تأثيره التربوى : لا يقصد أكثر مما يعرف وأن هناك فراغا ينبغى ملؤه فى القاعة ؛ ولا ينصرف إلى "نقد محتويات المسرح . ويسلم بانه لا يوجد سوى فراغ فى كل مكان وأن هذا الفراغ لا يمكن ملؤه إلا عن طريق جهد متبادل (نوع جديد من التعليم : العودة إلى تعليم فئة من الناس مشبعة بالمعلومات كيف يستمعون إلى أيسر المعلومات وأبسطها) (١٠) هناك تلتقى مهمة الممثل بمهمة المؤلف . وشفرات العرض المسرحى توضع موضع الشك والريبة " ولابد من التحقق منها ، من تعريتها . " عمل ذو طابع تجريبى . والأداء أو التمثيل يفرز معانٍ لم يوضحها المؤلف . وبالعكس ، فبدون عمل المؤلف

---

(١٠) انظر مسرح سترسبورج القومى ، حوار مع جان بيير فانسون وجاك بلان فى "العمل المسرحى" رقم ٢٤-٢٥ ، يوليو وديسمبر ١٩٧٦ ، ص ٥٥ .

تبقى معان لا تظهر من خلال التمثيل أو الأداء والعمل ؟ تعاون وثيق لا يتحقق إلا إذا كان الأفراد المجتمعون عليه لديهم مشروع مشترك وممارسة مشتركة" (١١) .

موضوع (قيمة) وتنويعات

على النقيض من الممثل المؤلف ، يوجد نوع آخر من الممثلين ثبتت قدمه هو أيضا . ولنطلق عليه صفة الممثل اللاعب . ففي أواخر الستينات كثر المهرجون : ظهروا في كل مكان ، في "السيرك السحري الكبير" بطبيعة الحال ، ولكن أيضا في أقل فرقة وفي أكثر الدراسات والدورات المسرحية تواضعا . عن عبارة "البحث عن مهرج" صارت كلة السر عند الممثلين التلاميذ . ثم إن أول "إبداع جماعي" لمسرح الشمس كان عرض "المهرجون" (١٩٦٩) وهذا العرض كما أوضحت منوشكين، هو حصيلة إبداعات فردية أكثر منه عملاً جماعيا بالمعنى الضيق . ذلك أن الممثل ، من خلال التنكر ومفردات المهرج ، كان يتحدث عن نفسه ، "يبدع شخصية بحرية" (١٢) ويؤكد شخصيته عن طريق الارتجال . فالغريب أن المهرج كان ، بالنسبة للممثل ، وسيلة يعترف من خلالها بهويته كممثل وأن يجعل حقيقته كمؤدٍّ ولاعب في المقام الأول .

---

(١١) انظر"الممثلون في الإنتاج المسرحي (بقية) " بقلم الان ريمو ، مجلة المسرح/الجمهور ، العدد رقم ١٦-١٧ ، ص ٦٥ .

(١٢) حديث لأريان منوشكين في "مسرح الشمس أو البحث عن السعادة" باريس ، المركز القومي للبحث العلمي ، ١٩٧٩ ، ص ٤٠ .

هذه المطالبة باللعب او الاداء يجعلها كثير من الممثلين الآن غايتهم . لقد شبعوا من تكلف العرض المسرحى وتصنعه . ولكنهم بدلاً من أن يجعلوا ذلك مادة تساؤل نقدى ، فإنهم يغالون فى هذه الصنعة وهذا التكلف . وبذلك يكون النص والشخوص مجرد نقطة انطلاق بالنسبة للعبهم . وهم يقامرون فيه حتى بهويتهم . فهم لا يقولون : "هو" ولا "أنا" ولا "نحن" ولكنهم ينتقلونَ من هذا الضمير إلى ذلك الضمير بدون توقف . بهلوانية بمعنى الكلمة . لا يمنعهم من السقوط سوى السرعة والمقدرة المستمرة فى تغيير وجهة النظر . إن الممثل هنا ، على حد تعبير "رولان بارت" ، يستسلم "لمتعة الدّال" ولا شك أن مثل هذه التدريبات توحى بجو المدرسة . ولكن مثل هذه المتعة ، بالرغم مما بها من طيش وتصنع إلا وهى طبيعته الزائلة العابرة ، المؤقتة ، الهشة . هنا يمكن أن نتحدث عن "التنويعات" بالمعنى الموسيقى للفظ . والنص هو "القيم" والممثل لا يحاول أن أن يعرضه بكامل معانيه الفرضية . وإنما هو "ينوّع فيه" مجنداً هذا المعنى تارة وذلك المعنى تارة أخرى . كذلك فإن وظيفة المخرج نفسها تصبح عرضة للمناقشة . قد يظل هو المحرك أو المعلم المسيطر . أما فيما يختص بالعرض فإنه يصبح أقرب إلى "المنقّذ" منه إلى المجمّع أو المؤلف . واختياره يترك المجال مفتوحاً أمام المعانى . بل قد يترك للمشاهد الفرصة لتصور معنى جديد . ويتخذ العرض مسار الحوار بين الممثل والمشاهد والنص .

فى هذه التوجّه نحو المشاهد ، يحاول الممثل أيضاً وفى بعض الاحيان ، أن يلتقط الكلام من الجمهور . آخر تحول من تحولات اللامركزية : "ينزل" الممثلون وسط الجماهير ليلتقطوا منها كلاماً ليس فى النص ، ويسمعوا ما يروى ؟ ويرهفوا السمع لما يقال عن السهرات الأخيرة .

ويحاولوا تذكر حكايات وأغانى طفولتهم ؛ وينقبوا فى المكتبات الخاصة بالأقاليم بحثا عن لغة وعبارات ليس لها مكان فى المسرح الرسمى ، ويقتبسوا من اللهجات واللغات التى ما تزال فى الطور الشفهى ... وبذلك يتحولون من ممثلين مشخّصين إلى رواة ومهرجين . وأصبح "داريوفو" مثلا يحتذى ... وكثرت مثل هذه المحاولات وفى بعض الحالات لا تتجاوز مستوى "شبه الوثيقة" الاجتماعية . وهنا أيضا يتدخل الممثل بشكل ما فى النص .

تبدل وتحول

وإذا عدنا إلى القضية القديمة :الممثل هو مُشخّص أم مبدع؟ تلك القضية التى ألهبها تدخل المخرج ، وجدنا أنها إلى زوال ، أو على الأقل تتخذ وجهة أخرى . فالممثل استعاد شيئا فشيئا ، لا تقول استغلاله أو سيادته الزائفة ، وإنما نوعا من الذاتية النسبية فموقعه الوسيط يزداد رسوخا يوما بعد يوم كما أن طرائقه فى التعاون والعطاء مع العرض تتعدد وتتنوع .

وقد يرجع ذلك ، إلى حد ما ، إلى تغير وتحول فى اختيار الممثلين الذين لم يعد من الضرورى أن يكونوا جميعا من الطبقة البرجوازية الباريسية (كان "البير فانى" رمزا لذلك الممثل الجديد الذى لا يزعم أنه تخرج فى اكسفورد أو كمبردج) وقد أسهمت اللامركزية فى فرنسا فى هذاالتحول فبعد أن كان هؤلاء الممثلون يتعرضون للإهانات ، استطاعوا الوصول إلى مسارح باريس واستديوهات السينما أو التليفزيون . وللحكم على هذه الظاهرة يلزمنا دراسة تتناول بالتحليل

الأصول الاجتماعية للممثلين ، وتبين لنا الصورة التي كان المجتمع يرسمها للممثل ولا أشك في أن هذه الدراسة سوف تثبت أن هذه الصورة قد تغيّرت كثيراً .

إن مثل هذا التحول في مفهوم الممثل له نتائج خطيرة . فالممثل ، بإدخاله العمل واللعب في المسرح يثري العرض ويرفع من قيمته . إن الممثل بذلك يغير من بنية العرض نفسها فهو يفتحه على حوار مع المشاهد (المشاهد الذي لم نعد نستطيع أن نتصوره واحداً في جملة الجمهور) ثم ، وفي الوقت نفسه ، ينشأ حوار آخر يكون هذه المرة بين الممثل والكاتب . حوار الأداء والنص .

الواقع أن الأنقاض كثيرة في المسرح الفرنسي المعاصر . الأنقاض التي خلفتها "كاتدرائيات الثقافة" التي كان يحلم بها "مارلو" حينما أسس بيوت الثقافة ، أنقاض النظم المسرحية التي كانت تطمح في صياغة "رؤى عن العالم" ، وربما أنقاض العرض بوصفه معادلاً للعمل الأدبي التقليدي الكبير ، وأيضاً أنقاض أسطورة الاحتفال الذي تمتزج فيه ، وبشكل نهائي ، الحياة والمسرح ، وأخيراً أنقاضُ أوهامنا نحن .ولكن فوق هذه الأنقاض ، كما حدث في الماضي مع أنقاض حصون باريس التي لم تمنعها هزيمة ١٨٧٠ ولا إنهيار "الكومون" ، اقول فوق هذه الأنقاض ، عاد اللعب والأداء من جديد : فالممثلون عائدون .

(٢)
إبداع مشترك : ١٩٨٥

قبل خمس سنوات كنت أتحدث عن "عودة الممثلين" . وها هو اليوم مهرجان أفينيون لعام ١٩٨٥ يدور ، وبشكل اختيارى حر ، حول هذا الموضوع . "لقد طالبنا ونطالب وسنطالب بأن يحضر إلى المهرجان بعض كبار الممثلين أو يستمروا فى الحضور . إن الفكرة الأساسية التى توصلنا إليها أنا ومن يعاونوننى ، هى الوصول إلى مشروعات انطلاقا من ممثلين من الشبان - البعض من ذوى الخبرة ، والبعض أقل خبرة . وقد كان برنامجنا - فى معظمه - حصيلة اقتراحات وأداء الشبان . هذا صحيح" . (١) . ولكن يعود "المسرح المفتوح" بإدارة لوسيان وميشلين اتون إلى أفينيون ، غير من سياسته . صحيح أن العروض كانت كما هى العادة عروض معاصرة ، لكن اختيارها هذه المرة لم يقرره المخرجون وإنما الممثلون الذين أعطيت لهم الكلمة الأخيرة : "لقد تم اختيارنا جميعا لأنفسنا مديرين ومخرجين وممثلين وفنيين وبعد ذلك تركنا السلطة للممثلين" (٢) .

وأكثر من ذلك فها هى ذى السينما تتذكر الممثلين . وبالذات الشبان منهم ويكفى مشاهدة بعض الأفلام لنتأكد أن هؤلاء الممثلين الشبان "يجمعهم مشروع مشترك ، وهوعقد صلة ، أيًا كانت قوتها ، مع المسرح " (٣)

---

(١) انظر : مهرجان أفينيون ١٩٨٥ ، حوار مع آلان كرومبيك ونيكول تاسيه "مجلة المسرح / الجمهور" ، رقم ٦٤ - ٦٥ ، ص ٤ .

(٢) انظر : يوميات المسرح المفتوح ، يوليو ١٩٨٥ ، ندوة صحفية للوسيان اتون .

(٣) انظر : هيرفيه لورو ، كراسات السينما ، رقم ٣٧٤ ، يوليو - أغسطس ١٩٨٥ ، ص ٢١ .

لقد أصبح الممثلون من جديد مثار الاهتمام لم نعدْ ننظر إليهم باعتبارهم مجرد أدوات ، أو حتى مقدمين للعمل الفنى الذى يغيب عنهم مفهومه (الكتابة) وتنفيذه (العرض) . إنهم يستحقون الاعتبار والتفكير . ولهم الحق فى الكلام . بل وفى بعض الأحيان يُعترف لهم بسلطة اتخاذ القرار. وأصبحنا من جديد نردّد بخصوصهم عبارة "الممثل المبدع" : تراهم كسبوا المعركة الذى خاضها بعضهم فى فوضى عام ١٩٦٨ وهل انتصروا فى مباراة التحدى (البرا دى فير) التى دامت قرناً من الزمان بين المؤلفين والمخرجين ؟ المهم ألا يكون هذا الإعتراف سراباً ، سراب مهنى جعلها وظيفة .

لقد تغير الممثلون ، وقد قلت ذلك قبل خمس سنوات ، لقد اتسعت دائرتهم الاجتماعية ، لم يعد معظمهم من البرجوازية الباريسية . بل أصبح كثير منهم يأتون من الريف ، بل ومن طبقة العمال . ولقد أتت اللامركزية فى هذا الصدد ثمارها . كما انتشرت جماعات الهواه فى مطلع السبعينات .، فاليوم أصبح بعضهؤلاء الهواه محترفين وهم الذين قاموا فى مهرجان أفينيون عام ١٩٨١ بافتتاح عرض "أعمال الممثلين" الذى أصبح منذ ذلك التاريخ من الموضوعات المطروقة فى المسرح . كما أصبحت هناك شبكة من العلاقات ترتبط بين الهواه من ناحية والمحترفين من ناحية أخرى ، ألا وهى الفرق الشابة . ومثل هذه العلاقات ، أو بمعنى أصبح ، المبادلات لا تتم فى اتجاه واحد وحسب ، ففى بعض الأحيان يحتاج المحترفون إلى العودة إلى الأصول : فطالب "الكونسرفاتوار" لم يعد يكتفى بالعمل بضع سهرات فى العام فى "الكوميدى فرانسيز" كما كانت القاعدة فى ذلك الوقت حيث كان يقوم ببعض أدوار الكومبارس . بل أصبح الآن يبحث عن ممثلين من

سنة ، ولكن يختلف تكوينهم واعدادهم ، وتنوعت أيضا . وقد لعب مسرح ستراسبورج القومى دوره فى ذلك . فبدلاً من التكوين الفردى ، وضع نظام المجموعات ونظام الأعمال المشتركة . كما أن التمرين الشامل حل محل "المشهد" فى مسابقات القبول والاختبارات . وبذلك أصبح الممثلون الطلاب يختلطون بمهندس الديكور والمديرين ويعملون معهم . وفى البداية كان الهدف هو تكوين ممثلين يؤدون مختلف الادوار من أجل مؤسسات اللامركزية ، أى يكونون صالحين لأداء مختلف الأدوار والتنقل بينها بسرعة وعقد علاقات مباشرة مع جمهور جديد كنا نحلم باحضاره إلى المسرح . والآن ، فإن مدرسة مسرح ستراسبورج القومى تغذى أيضاً المسارح الباريسية والمسارح الاقليمية ، كما تغذى الفرق الشابة والمؤسسات العريقة . والجدير بالذكر أن مجموعة من أمهر الممثلين الحاليين تخرجوا فى هذه المدرسة .

ومن ناحية أخرى فقد اثمرت محاضرات "انطوان فيتيه" حيث كان يركز على الإبداع وعلى التنويع أكثر من تركيزه على التحصيل وعلى الأداء المقيد . ومن ثمّ كان يؤكد على ثلاثة جوانب فى تكوين الممثل "جانب التاريخ" وجانب الأداء ، ثم الجانب اللاواعى أو المهمل عند الممثل وهو يختص بذاته .

ميراث المعرفة

إن كل شيء يجرى وكأنما وجد الممثلون فى انفسهم القدرة والكفاءة لتطبيق الدروس المستفادة من كبار رجال المسرح المجددين منذ قرن من الزمان وعلى رأسهم ستانسلافسكى وميرهولد وأرتو وبرخت ، بالإضافة إلى تلاميذهم بدءاً من جروتوفسكى حتى ستراسبيرج . فى

الماضى كان العمل بتلك الدروس يتم بالقوة ويكاد أن أن يصبح نوعاً من القهر أو الإرهاب ، كما أنه لم يكن يتم بشكل كامل ، بل وكان التعصب هو الذى يسيطر عليه . فكان على الراغب فى الاستفادة والتطبيق أن يختار ويتقوقع فى دائرة اختياره . فكان هناك الممثل الستانسلافسكى فقط أو البرختى فقط ، فلا يجمع بين الاثنين . أما اليوم فقد أصبح مثل هذا الجمع وارداً . لقد أصبح علم الممثل ، بعد أن انتصر على عقبات الروتين وسلبيات المهنة ، أصبح مشاعاً وليس على الممثل إلا أن يتقدم لينهل منه .

لقد قامت علاقة جديدة بين الممثل وبين المعرفة . ولم يعد الممثل يكتفى بتقديم "دوره" وعيناه مغمضتان وفكرة معطل ، وكما سبقه فى تقديمه آخرون من قبله . إنه لا يريد أن يكون مجرد ناقل أو مقدم أو حتى ممثل ، وإنما يريد أن يكون "فناناً بكل ما يتضمنه اللفظ من معنى" لذلك فهو يدرك أن من الواجب أن يتدخل فى كل شىء . ليس فقط فى الشخصية المطلوب أداءها دورها (وهى فى "أزمة" كما نعرف) وإنما كذلك فى مجموع العرض ، وما وراء ذلك ايضا ،و فى دخوله دائرة ثقافتنا المسرحية . ولا شك أن ثمة نوعاً من الفكر المضاد قد ولّ إلى غير رجعة ، وربما حلت محله أنواع من السذاجة والمماسة . ولكن من المؤكد أن هناك تقدماً قد حدث ، خطوة حاسمة . تتمثل فى الاعتراف بأن الأداء أوالتمثيل لم يعد مجرد قضية إحساس وإنما هو طريقة للمعرفة . يؤكد ذلك زيضاً العلائق التى بدأت تظهر بين المسرح والجامعة . فقد بدأت الجامعة فى تقدير العروض المسرحية كما أن الدراسات المسرحية أصبحت تختلف عن الدراسات الأدبية . كما بدأ المسرح من جانبه فى الاهتمام بما يدور فى قاعات المحاضرات فى الجامعة ، وفى بعض الأحيان يشترك فيها .

التحاوب

وأخيراً هناك بعض الحواجز التى كانت تفصل بين ممثلى المسرح وممثلى السينما فى طريقها إلى الزوال . وأصبح من السهل الآن الانتقال من هذا المجال إلى ذاك أكثر مما كان عليه الوضع قبل عشرين عاماً . وقد أصبح الممثلون أنفسهم يشعرون أن مثل هذا التنقل أمر ضرورى . ولعل التلفاز لعب دوراً فى هذا الصدد . وأكثر من ذلك قطاع الأفلام التجريبية وما يعانيه بالمقارنة بالانتاج الضخم على المستوى العالمى . كل ذلك أدى إلى أن قطاعاً من السينما لافرنسية والمسرح يدركان أنهما جبهة واحدة وأن الصلة بينهما تقوم أيضاً على اشتراكهما فى الممثلين . من المؤكد أن عودة بعض نجوم السينما أو دخولهم لمجال المسرح أثار زوبعة شديدة . غير أن هذا ليس هو جوهر القضية . فكثير من الممثلين الشبان يرغبون فى ممارسة هذا التناوب بين المجالين متمثلين بالانجليز الذين لا توجد عندهم مشكلة من هذا النوع . لقد أصبح التمثيل فى السينما والتمثيل فى المسرح يكمل كل منهما

الآخر . بل إن هذا التكامل يزداد يوماً بعد يوم . فكل مجال أصبح يتسفيد من بعض خصائص الأداء المتوافرة فى الممثلين فى المجال الآخر . ولا أدل على ذلك من المثال الذى يقدمه لنا "باتريس شيرو" : إنه ينتظر من ممثليه فى المسرح أداءً سينمائياً تقريباً ، فى حين أنه فى السينما يشجع المبالغات المسرحية .

إبداع الممثل

لا شك أن الأمر يدعو للرضى والتفاؤل . فهل الممثل على استعداد لاستعادة مكانته فى العرض ؟ لعل أعظم ما طرأ على المسرح الفرنسى خلال السنوات الأخيرة ، هو ظهور فئة من الممثلين الراضين عن مهنتهم . هؤلاء يرفضون أن يكونوا كمجرد أدوات كما كان المخرجون الأوائل ينظرون إليهم . ولنتذكر فى هذا الصدد "انطوان" والرسالة التى بعث بها إلى "بارجى" Bargy : "أود (...) أن أقنعك بأن الممثلين لا يعرفون شيئاً عن المسرحيات التى ينبغى عليهم تمثيلهم . إن مهنتهم مقصورة على تمثيلها بكل بساطة ، على تقمص شخوص لا يفهمون عنهم شيئاً ، فهم فى الواقع ماكينات ، ودمى متحركة على درجة من الكفاءة ، يقوم الكاتب بكسوتهم وتحريكهم كيفما شاء" . (١) صحيح أن هذه الرسالة ترجع إلى عام ١٨٩٣ وكانت القضية فى ذلك الوقت هى تأكيد إضفاء الشرعية الخاصة بالإخراج فى مواجهة كبار الممثلين الجائرين . المتعسّفين الذين حفل بهم القرن الماضى . ولا يوجد اليوم من لا يؤيد ذلك . ولكنه مضى وانتهى .

ومن الجدير بالذكر أن الممثلين عندنا قد تجنبوا الوقوع فى غواية أخرى خطيرة . تتمثل فى انكار هويّتهم كممثلين ، ليؤكدوا هويّتهم كمعلمين ، مفاضلين أو نماذج تحتذى . هذا النوع من الغرور لا وجود له الآن لحسن الحظ ، تماماً كما لا وجود لممثل الأداة .
إن الممثل أصبح ينظر إلى نفسه نظرة واقعية لا إفراط فيها ولا تفريط ولقد كان التطور الذى حققه مسرح الشمس ذا مغزىً فى هذا الصدد . لقد أكد ما ذهبت إليه "أريان منوشكين" وأطلقت عليــــه "إبداع الممثل" ثم استطردت ،

وبمناسبة عروض شكسبير على مسرح الشمس ، قائلة : هذه هى نظرتى للمسرح : إبداع الممثل" (٤) وهذا "الفريد سيمون" يعلق على ذلك قائلا : "يبدو لى واضحا أنه بالنسبة للعاملين فى مسرح الشمس ، وبالتأكيد بالنسبة لأريان مونشكين ، فإن جوهر المسرح هو الممثل الخالص" (٥) ولكن ربما نقترب هنا من أمنية أخرى مستحيلة التحقق ...

فى إعلانه عن موسم ١٩٨٤ / ١٩٨٥ ذهب "أنطوان فيتيه" إلى حد تقديم الموسم المسرحى باعتباره تكريما "لثلاث ملكات للمسرح" جانى كاستالدى (دونيا سول فى مسرحية هرنانى) ودومينيك فالاديه (الأم أوبو) ونادا سترانسكار (كوكريس بورجيا) . وأضاف أنه كان يرغب دائما فى "إقامة تماثيل لبعض الممثلين أو الممثلات ولقد أخرجت مسرحية "أجراس بال" لأسباب عدة ، منها تكريم نادا : "لقد أردت أن أقيم تمثالا لنادا" (٦) . كذلك فإن "بيرنارد سوبيل" وهو معروف بأنه غير مجامل ، لم يترك فرصة مناسبة إلا وعبر فيها عن تقديره للممثلين .

ونذكر فى هذا الصدد ما حدث فى "المسرح المفتوح" عام ١٩٨١ ، حينما جمع لوسيان أتون خمسة من الممثلين وطلب منهم لا أن يقوموا بمجرد إلقاء نصوص تم اختيارها بغير علمهم ، وإنما أن يطلعوا على النصوص المقدمة للمسرح وأن يقوموا بأنفسهم باختيار ما يرونه مناسبا

---

(٤) انظر : حوار الفريد سيمون مع منوشكين فى مجلة المسرح فى أوربا . العدد رقم ٣ ، يوليو، ١٩٨٤ ، ص ٨٥ .

(٥) المرجع نفسه ، ص ٨٠ .

(٦) انظر : المسرح / الجمهور ، رقم ٦٤ - ٦٥ ، ص ٢٨ .

وما يحبون أن يعرضوه على الجمهور . أما المخرج ، فإذا احتاج الأمر ، لن يتدخل إلا بعد ذلك . كان ذلك بمثابة انقلاب كبير بالنسبة للممثل الذى أصبح يتولى مركز القيادة . والنجاح الذى حققه "المسرح المفتوح" لدليل على أن التجربة كانت صحيحة وتكررت فى عروض أخرى كثيرة ومما يذكر أن إحدى ممثلات الفرقة وهى "ميشيل ماركيه" بدأت طريقها فى الإخراج من خلال هذه التجربة .

ثأر ؟

هل بدأ عصر جديد بالنسبة للمثلين أعقب زمن المخرجين ، وهل جاءت "سياسة الممثلين" لتحل محل "سياسة المؤلفين" ؟ (٧) لو حدث ذلك لكانت "عودة الممثلين" نوعا من الثأر . وهذا ما ينبغي مناقشته الآن .

"في المسرح المفتوح" عام ١٩٨١ تحول نظام "زنزانة الإبداع" إلى نظام "الكارت الأبيض" في مهرجان أفينيون عام ١٩٨٥ . وظلت قاعدة اللعبة كما كانت لم تتغير . كان الهدف دائما هو إعطاء الفرصة لبعض الممثلين للقيام بتقديم بعض النصوص التي يختارونها بأنفسهم ، وعرضها على الجمهور . ومع ذلك فإن تغيير الظروف غير من سير التجربة . كانت هذه القراءات تتم كل يوم سبت لمدة شهرين وأمام جمهور محدود ولكنه دائم . وكانت هذه القراءات من خلال نصوص يرسلها المؤلفون إلى "المسرح المفتوح" (إذن فهي نصوص مخصصة للمسرح) أما في أفينيون فإن النصوص المختارة كان يمكن أن تكون متصلة بالمسرح أو غير متصلة به . وكانت الحرية الكاملة متروكة للممثلين الثمانية في نظام "الكارت الأبيض" يختارون أي نص مكتوب حتى ولو كان من دليل التليفون . زيادة على ذلك ، فقد أصبحت القراءات تتم بعد الظهر في فناء الأسقفية (وهو مكان جميل

---

(٧) إذا كان "هيرفيه لورو" يرحب بعودة الممثلين والممثلات إلى تقلد مكانتهم ، فإنه يحذر مما يمكن أن تثيره ما أطلق عليه "سياسة الممثلين" من المواجهة بين الممثلين والمؤلفين .

يوحى بالنصة) أمام جمهور من المشاركين فى المهرجان وفى جو من التنافس هو ، شئنا أو لم نشأ ، جو أى مهرجان . الفارق إن بسيط ، ولكنه جوهرى . لقد أصبح أمامنا ممثل ، بصحبة كومبارس أو زميل ، كلّ همه أن يعرض على الجمهور قراءته هو . أن يلعب بالنص وأن يجذب إليه أنظار وأسماع الحاضرين من المشاركين فى المهرجان ، وهم عادة ما يكونون مشدوهين ولعلّ كثرة المونولوجات أو العروض المنفردة تلبى حاجة من حاجات الكتابة المسرحية المعاصرة ولكنها أيضا تستجيب لرغبة الممثلين فى أن يعمل كل منهم لنفسه ، طوال العرض . أمام مشاهد يكون وجها لوجه مع الممثل والنص .

الاكتفاء الذاتى المضحك

إذن الاسلوب ومسيرته هما المعروض أكثر من الإنتاج نفسه . إن تهيّب الممثل وتردده وإقباله على النص وإحجامه عنه كل ذلك تحول إلى عرض . وقد نرى فى ذلك أسلوبا ساذجا ، بالنسبة للممثل ، للمطالبة بفرصة عمل ظلت مرفوضة بالنسبة له فى "أغلب الاحيان" . (سبق أن تحدثت عن "اعمال الممثلين" التى قدمت فى "أفينيون" عام ١٩٨١ وتبعها غيرها) . كذلك فإن هذا دليل الحلم ، الحلم بمسرح يكون بمنأى عن أى تقنين ثابت ، وتتاح أمامه الفرص لكى يمتد ويتطور بلا توقف ولا انتهاء .

صحيح أن الحدود الفاصلة بين التدريب وبين العرض هى حدود واهية . وجمهور اليوم يتالف إلى درجة كبيرة من هواة ومحترفين ... ولكن تفضيل الاسلوب والمسيرة على الإمتناج قد يعجّل بانطواء المسرح

على نفسه . وبذلك نُرد إلى عالم مغلق ، إلى ذلك "الركن المعزول" الذى كان يحذر منه "زوا" . حينما كان يتحدث عن انتصار مسرح الشباك (البلوفار) فى مطلع الجمهورية الثالثة عندما طغى جمهور البرجوازيين على المسرح . فإذا حدث اكتفاء ذاتى واعتمد المسرح على موارده ، لم نجد أماكن للجمهور : وسيصبح عندنا جمهورية من الممثلين يمضغون ويجترّون معاشهم أو حصتهم من النصوص .

ذلك أن الممثل ، بطبيعة تكوينه وخصوصيته ، فى وضع ملتبس . فهو موزع بين الغوص فى الداخل والتخريج على السطح ، بين المادة والوهم ، بين العمل واللعب ، بين الفعل والسرد ، بين نفسه وبين الآخرين ... من هذا الانقسام يحقق جوهر قدرته . وهو أيضاً يعيش ما ينتج عن ذلك من قلق وتمزق ... ولكنه لو اختار أحد هذه الجوانب دون الآخر ، أصابه العجز والتشوّه واستحال مهرّجا أو متلجلجا .

زيادة على ذلك ، إذا صنعنا من "عودة الممثلين" ثاراً من المخرج ، فإننا بذلك نوسع من الهوة ونزيد من الشرخ الذى يهدد فى تزايد مستمر البنية الأساسية للمسرح . المهرج فى جانب المؤسسات الكبرى ، والمتلجلج فى جانب الغرف الصغيرة . وبينهما الصحراء إذن كل الظروف تشجع مثل هذا الاستقطاب أو التقطيب : السياسة الثقافية (إن ميشيل جى يتحدث عن التوازن بين "العالمى والقومى والاقليمى والبلدى" (٨) ... مثل منطق وسائل الاعلام الكبرى. إن أى توزيع ، أكثر ضرراً سيهدد أيضاً : من ناحية ، الانتاج الضخم - الذى يمكن أن يلتقى فيه المسرح والتليفزيون والمخرجون المشهورون والممثلون النجوم ، ومن ناحية أخرى الانتاج المتواضع للفرق الصغيرة والتجارب المترددة .

(٨) انظر : لقاء ميشيل جى فى جريدة "كتيديان باريس" ، ٢٥ يوليو ١٩٨٥ .

اليس من الصالح أن نكف عن الحديث بأسلوب السلطة عن سلطة المخرج أو سلطة الجمهور (وإلا سلبناه صفة الجمهور) ... أو سلطة الممثلين ؟ ونعود إلى فكرةالمسرح بوصفه وساطة ومزيجا من الأصوات المتعددة المفتوحة . لقد أسرفنا فى اعتبار العرض "عملا" وأسرفنا فى "محاولة تحديد المسئول عنه ، المبدع إن العرض ليس له وجود فى حد ذاته . إنه ليس سوى لقاء بين أفراد ، بطبيعة الحال ، ولكن أيضا بين معارف تطبع النص ، والإخراج ، والأداء أو - وهذا ليس اقل أهمية - تلقى الجمهور . ومن خلال هذا اللقاء ، الجميع يطرأ عليهم تغيير معين - بدءا من المشاهد الذى يظل ، كما وصفه "جاك لاسال" "المحرك الأول للعرض . فهو نفسه اللغة ومكان التحول والاستجلاء الذى يتم فوق المنصة" (٩) .

إن ظهور جيل من الممثلين المصممين على أن يكونوا ممثلين بكل ما يحمل اللفظ من معنى ، ويقفون على أرض صلبة من "المعرفة" أكثر من سلفهم ، هو بلا شك أمل المسرح الفرنسى المعاصر . وإذا نظر هؤلاء الممثلون إلى "عودتهم" باعتبارها ثأرا أو انتقاما أو اكتفاءً ذاتيا ، فلن يكون هذا الأمل إلا سرابا ولن نجنى من ورائه إلا الشقاء .

الممثل وحده

فى مهرجان أفينيون عام ١٩٨١ ، ظهر المسرح مقسوما إلى قسمـــين . فمـــن ناحية كان هناك "العـروض الكبرى" الحافلـة بالممثلين

---

(٩) انظر : "النظرة الأخيرة" أحاديث جمعها أندريه كومى ، المسرح / الجمهور ، عدد رقم ٦٤/٦٥ ، ص ١٦ .

والملابس الفاخرة والديكورات والاكسسورات افضل هذه النوعية كان مسرحية فويتسك Woyzeck لمسرح يونشوم (من إخراج مانفريد كارج وماتيا لانجوف) وأسوأها كانت مسرحية "الملك لير" لشكسبير . ومن ناحية أخرى كان هناك العروض القليلة التكاليف وفى غالب الأحيان يكون القائم بها ممثل واحد وأحيانا يكون للمؤلف نفسه . المهم أن هذه العروض الصغيرة هى التى كانت تتفوق فى بعض الأحيان على العروض الأخرى .

لا شك أن كثرة هذه العروض أحادية الممثلين (التى يقوم بها ممثل واحد) وراءها أسباب اقتصادية وتجارية . فاول شيء هو اختصار القائمين على العرض وأولهم الممثلين .

قبل سنوات مضت ، كان أحد الممثلين فى فرقة روجيه بلانشون وهو جيرار جييوما ، يجوب جنوب شرقى فرنسا "بقراءاته" : وقد بدأ بقصص من "موباسان" بعد ذلك نصوص من "سارتر" و "بريفير" ثم وصل إلى الرجل الضاحك "لفكتور هوجو" ؛ كان هذا الممثل يتميز بموهبة رائعة فى الرواية ...

ومع ذلك فإن هذا اللون من العروض لا تفرضه الأسباب الاقتصادية وحدها . ولكن من ورائه أيضا ضرورة ترجع إلى الممثلين أنفسهم وقد سبق أن تحدثت عن ذلك بصدد كلامى عن "عودة الممثلين" . الممثل اليوم يحلم بأن يتحدث باسمه وهو يشعر بالرغبة فى أن يحكى عن نفسه ، وأن يمثل دوره هو ، شخصيته هو ، وأن "يفصل" و "يركب" فى هذه الشخصية أمام ناظرنا . وهذا ما صنعه "فيليب كوبير" - عبد الله فى

مسرحية العصر الذهبى وموليير فى الفيلم الذى أخرجته ميشيل وفى عرض مسرحية الشمس باسم رقصة الشيطان . كان الممثل يقف وحده قريبا جدا من الجمهور ويلقى النصوص التى تستغرق ساعتين فيكسر الملل بتقمص شخصية والدته بشالها المرقع بشرشرتها الحبيبة . إن فيليب وهو يردد عبارات والدته ، وهو يقلدها ، يجعلنا بالفعل نسمع صوتها . وهكذا فإن وحدانية الممثل أصبحت خصبة ومثمرة عن طريق اختلاق شخص آخر أو عن طريق تذكّره .

تخطيطات إيهام

هذا التحايل عن طريق الإيهام كان سبب نجاح عرضين آخرين من العروض أحادية الممثلين (ذات الممثل الواحد) والتى شاهدتها فى أفينيون . كانت العروض عبارة عن "أعمال ممثلين" قام بتنفيذها ممثلوا المركز القومى فى ألب (يشترك فى إدارته جابرييل مونيه وجورج لافودان) وهى "نصوص قصيرة تشبع رغبتهم فى تغيير أسلوب العمل وتوسيع دائرة عطائهم ومواجهة النصوص ، والشخوص والفضاءات والتقانات التى قاموا باختيارها بأنفسهم" لقد تم عرض ثمانية من هذه العروض فى قاعة بينوا الثانى عشر . ومن بين الأربعة التى شاهدتها كان هناك عرضان لم يتجاوزا التدريب المدرسى . أما النصان الآخران فكانا من نوع آخر تماما . وكان يجمع بينهما عنصر مشترك هو وجود إيهام جاء نتيجة تلاعب الممثل بالنص وفضاء معين وبعض الاكسسورات النص الأول كان "سور الصين" لفرانز كافكا . كان المفروض أن يقوم الممثل وهو "شارل سميث" بإلقاء النص . فيظهر لنا من الداخل حجرة ، ربما فى فندق ، فى

لحظة تصوير . ولكنه لا يتمكن من إلقاء أكثر من جمليتين . وإذا بجميع الأشياء فى الحجرة تتحد ضدّه فهذا حذاءه يطقطق . والسرير يصرّ (يزقزق) بطريقة تثير الضيق . والهاتف يصدر بقبقات مضحكة ... حتى جسمه يتخلى عنه لدرجة تدفعه فى النهاية إلى التخلص من ذلك على خطوات راقصة على أنغام "بحيرة البجع" . إن هذا العرض الذى تخلى عن "سور الصين" ولكنه ليس بغريب على "كافكا" ، يشبه إلى حد كبير اسكتش ل "بوستير جيياتون" يقوم به صعلوك من صعاليك بيكيت .

على الجانب الآخر وفى عرض "الانتصار فى ظل الأجنحة" وهو نص لستانسلاس رودانسكى (١) متأثر بالأدب الأسود وبالشعر السريالى . وقد أقام "أرييل جارسيا فالديه" بتقطيع النص ونظمه فى لقطات تشبه أفلام "ب" التى كانت تنتجها هوليود فى الخمسينات ، تفصل بينها جلسات قصيرة لعمل الماكياج وارتداء الملابس ، كما يحدث فى تصوير الأفلام . الممثل نفسه كان يغير من شخصيته على مرأى من المشاهد بعدد اللقطات التى يقدمها . إننا هنا ابتعدنا كثيراً عن مجرد العرض التقليدى ذى الممثل الواحد . إننا أمام مواجهة داخلية بين النص والمسرح والممثل .

إن تنفيذ هذه العروض فى مدة وجيزة وبوسائل خفيفة ، يجعلها مطبوعة ببصمات العجلة والزلل . إنها عبارة عن تجارب ومحاولات وتخطيطات ، على شاكلة الأعمال التحضيرية التى يقوم بها كاتب أو مصور إن أثر يد الفنان ما يزال ظاهراً - وكذلك ثقل جسمه ونبرة صوته . فلا الشخصية ولا العرض يمكن أن يحجبا عنا الممثل . ولكن الممثل أيضاً لا يكتفى بنفسه . إذاً فنحن نقترب من قلب المسرح الخفى : صراع بين المثل والإيهام .

(١) هذا الكاتب اعتزل الحياة مختاراً فى أحد مستشفيات لطب النفسانى فى مدينة ليون ومات عام ١٩٨٧ .

فى عرض "فويتسيك" لبوشنير الذى قدم على مسرح "الكرتو شيرى" فى فانسين عام ١٩٨٠ ، توجد شخصية إنسان مخادع أو "بكلش" يقوم بتقديم العرض ثم يظل موجوداً بصفة دائمة فوق المنصة . صحيح إن هذه الشخصية موجودة فى مسرحية "بوشنير" ولكنها تظهر فى المسرحية بشكل عابر : يبدأ العرض بالسوق الذى يذهب إليه فيوتسيك ومارى للهو والتسلية ، فيشاهدان هذا "البكلش" يعرض جواداً عالماً هو قرين فويتسيك نفسه الذى يعامل على انه دابة حمل من قبل الدكتور والكابتن . والبكلش هنا يصاحب جميع مراحل الحدث الذى يقوم به ممثل شاب هو فنسوا شاتوّت فيصبح شيطاناً مريداً طويلاً أشبه ببوم بلا طعام ، حاد الملامح ، متدلى الشعر ، يرتدى ثياباً سوداء متآكلة .

هذا العرض له عنوان ثانوى يحدد نوعه هو "دراما شعبية مصحوبة بالموسيقى" ، وهو يجرى فوق ما يشبه حلبة السيرك بين منصتين صغيرتين ، حيث يوجد مجموعة من المغنيين يرددون ألحاناً رخيصة ، تحيط بهم ألواح خشبية تذكرنا بالعشش أو الاكواخ فى المستعمرات الافريقية فى القرن الماضى . و "البكلش" هو تارة صاحب السيرك الذى يقدم فيه عرض "فويتسيك" وتارة رئيس مجموعة المغنين التى تصاحبه .

هذا العرض الذى يمكن أن نعدّه أول ماساة عن طبقة البروليتاريا والحضارة الصناعية (كان العرض وراء ظهور جانب كبير من المذهب التعبيرى الألمانى) يتحول إلى عرض شبه ريفى إنه فويتسيك فى القرية يقدّم بشكل سريع بواسطة سيرك حقير فى أحد ليالى الصيف وقبل أن ياخذ هذا العرض طريقه إلى مسرح الكرتوشيرى تـمّ تقديمه فى مهرجان "هيريسّون" وهى قرية صغيرة ، وذلك فى ليلة ١٤ يوليو .

ولكن هذا :البكاش" لا يكتفى بدوره كمقدم للعرض ولا بانتمائه للقرية . فهو ليس مجرد دال على هذه المدلولات الثلاثة وهى السيرك والموسيقى والقرية . بل يتدخل فى الحدث ايضا . ويقوم بدور اليهودى ويبيع لفويستيك السكين التى يقتل بها مارى ، وهو بحركته الرقيقة ياتى إلى المنصة بهذه الشخصية أو تلك . أو يصرفها . وهو يعجّل أو يبطىء من إيقاع مجرى الأحداث . وهو لا يغفل عنها لحظة . فهو أول مشاهد لهذه الدراما الشعبية وهو يستشهد بنا نحن المشاهدين . ثم هو ينقل إلينا جانباً من حنانه وحبه للمثل قصة الجندى فويتسيك البائسة .

إن المتعة التى حصّلتها من مشاهدة هذا العرض ترجع فى معظمها إلى ذلك وجود هذا "البكاش" وحضوره للقيام بالمهام المختلفة . ذلك ما جدّد فى نظرى هذه المسرحية التى أعرفها جيدا وأعجب بها ، ولكنها بدت لى على المسرح غريبة جامدة . إنها تضطرنى لأن أنظر بطريقة أخرى إلى فويتسيك ولكن دون أن ألتزم بتفسير جديد له ... دون أن أضطر إلى الاختيار بين فويتسيك البلوريتارى المطحون وبين فويتسيك فريسة الجنون . حدث ذلك بمجرد إدخال أداء معين فى العرض .

ضلال الرموز

لقد شاع وانتشر وأصبح "مودة" ذلك الأسلوب الذى يعكف عليه المخرجون والسينوجراف والممثلون فيجعلون رموزا على خشبة المسرح . إن العرض لا يقدم لنا لاالنص ولاالواقع . إنه يضع

مفهوم القائمين على العرض فى رموز . لذلك فنحن نغامر حينما نحاول فك هذه الرموز . فيكفى أن يلوح "أرلوكان" بعصاه لنرى فى ذلك عضو الذكورة . كما أن الحقائب التى يحملها شخوص رباعية موليير التى قدمها "فيتيه" ، ليست سوى أشياء نسائية . دليل ذلك أن "أرنولف" يخرج من حقيبته الثوب الذى خصصه "لإينايس" . كذلك فإن كل سلم يكون دليلاً على الصعود والرقى أو رمزا للسلطة والسلطان . إن ما يجرى أمامنا ليس سوى قناع لشىء آخر .

إن مثل هذا الاتجاه يهمل أحد معطيات المسرح الرئيسية وهى الزمن . إن أى عرض مهما قصرت مدّته ، يعيش بالزمن وفى الزمن . فهو من ناحية يقدم لنا حدثا . وهذا ما اتفق عليه جميع المنظّرين للمسرح بدءا من أرسطو إلى هيجل وبرخت أيضا فكلهم يقررون أن المسرحية عبارة عن سلسلة من الأحداث . والموقف النهائى لا يكون أبدا الموقف الابتدائى ، حتى ولو ظهر مطابقا له : فقد حدث شىء ما . حتى فى مسرحية "فى انتظار جودو" حيث يقال لا شىء حدث . فعلى الأقل حدث هذا "اللاشىء" وهو انعدام أو غياب الحدث الحاسم : من ناحية أخرى ، كل عرض له زمن مقرر ، شبه مادى والأشياء والحركات والألفاظ تتوالى داخله وتتكرر أو تتحول . إن المنضدة الموجودة على المسرح يمكن ألا تبدو لنا إلا ما هى

عليه فعلاً فى حياتنا اليومية : قطعة أثاث نأكل عليها ونكتب . ولكنها مع تقدم الحدث قد تتحول وتتبدل فتصبح منصة مسرح فوق المنصة (لنذكر أيضاً فى رباعية موليير التى قدمها "فيتيه" ، فالشخوص حينما أرادوا أن يخاطبوا المولى جل جلاله صعدوا فوق المنضدة) وقد تحول المنضدة إلى عرش أو قاعدة عرش (وهذه هى الحال فى مسرحية ريتشارد الثانى التى قدمها شيرو) ... وفى العرض ، يكون تتابع المعانى أهم من كل معنى من هذه المعانى على حدة .

إذن كل شىء فى المسرح رمز ، ولكن كل شىء أيضاً أداء ولعب . والأداء تضطرب منه الرموز . فهو يغير من مدلولتها ويحول المعنى والوظيفة . فها هنا يتدخل الممثل ويتالق فكل ما يفعله هو أنه يترجم شخصية معينة أو يصوغ رموزاً . إنه بالضبط يلعب أو يتلاعب . وفى الوقت نفسه يدخل الريبة على الواقع وعلى هوية الشخصية التى يؤديها ، بالضبط كما يؤثر على استقرار الرموز التى صاغها بنفسه .

وقد أشار "رولان بارت" إلى طبيعة المسرح الخاصة بتعدد الأصوات ، بعكس الأحادية الخاصة باللغة . فبصدد حديثه عن "تعدّدية الأصوات الإعلامية" عرّف المسرحانية بحق بأنها "تكثيف للرموز" . ولكننا اليوم قد نحتاج إلى التركيز لا على التعددية وإنما على التضليل الذى تحدثه هذه الرموز . إن "البكـاش" فيمسرحية فويتسيك" يخبرنا بذلك على طريقته : إن المنصة ليست مكان حقائق ولا تأكيـدات . فكـل شىء يتحول ويتبدل عليها . إن أكثر المعانى استقراراً (بصدورها عن العرف أو من باع مخرج) تترنح على المنصة . فهذه خاصة من خصائص المسرح : إن الرموز المتعددة والمتنوعة التى تتوالى وتتتابع فوق المسرح لا تمثل بأى حال نظاماً مغلقاً من المعانى . إن كلاً منها يعرّض الآخر للخطر وكل منها يهدد الآخر .

مثال أخير* في مسرحية فيلوبولى فيلوبولى*

لكانتور ، فتى يدثر بالسواد كسائق سيارة أو راهب .ثم يتخذ وضع المسيح المصلوب . فيبسط ذراعيه فوق الصليب . وإذا بصورة الصليب تتلألأ بالنور لحظة قصيرة . ثم ، وعلى حين فجاة ، ينزل الفتى من فوق الصليب ، وينصرف ، كان شيئا لم يحدث . ويستمر العرض . أما الصليب فيستخدم في أغراض أخرى . لقد مُحيت عملية الصليب . فالأداء يلغى الرموز والصورة ويأتي بأخرى غيرها .

متعة نادرة

الذهاب إلى المسرح ليس عملية سهلة . السينما أسهل بكثير على الأقل أمامنا حرية الاختيار بين الحى اللاتينى والشانزليزيه ، بين الهال والبولفار . وأى ساعة بعد الظهر أو فى المساء ، يمكن أن نذهب إلى السينما . كذلك يمكن أن نفعل ذلك بين محاضرة وبين موعد لقاء أو فى وقت لم نتمكن فيه من كتابة مقال . دائما هناك سينما على استعداد لاستقبالك . أما بالنسبة للمسرح فالأمر يختلف تماما فلا مجال للارتجال أو اتخاذ قرار فى آخر لحظة . بل ينبغى حجز المكان مقدما أو تسجيل ذلك على بطاقة الاشتراك ، فى الساعة المحددة . أو قبل ذلك (إذا توفرت المواصلات) وإذا لم نشعر بالمزاج المعتدل ، أو حتى لو جاء الوحى بالمقال المستعصى ، فلا يمكن أن نتخلف ، لابد من الذهاب .

شبح الضيق

ولا يقتصر الأمر على الوقت ولا المكان . هناك ما هو أهمّ من ذلك وهو صعوبة أن يكون الإنسان مشاهدا للمسرح . أنا أعترف أننى أضيق بذلك فى أغلب الأحيان . وهذا الضيق قد يبلغ درجة العذاب . فى حين أن مثل ذلك لا يحدث لى مع السينما . فالضيق فى السينما نادر ، بل يكون صحبة لطيفة . وعلى النقيض من ذلك بالنسبة للمسرح فانا أجد فيه متعة كبرى لا نظير لها ، تكاد أن تبلغ درجة الانشراح والعبور . وبين هذه المتعة وهذا الضيق الذى يسببه المسرح أجدنى فى امتحان عسير ، ومعاناة شديدة : إن الحدّ الفاصل دقيق ولكنه حاسم . وقد يتحدد ذلك بطبيعة العرض نفسه فهذه منصة أمامنا ، تفصلها عنا مسافة . وهناك ممثلون من

دم ولعم يشغلونها . وهم يتحدثون بعبارات شخص آخر ، ولكن حركاتهم وأجسادهم بالرغم مما يطبعها من تمويه وتنكير فهى حركاتهم وأجسادهم . ثم إن كل شيء يجرى في الحاضر . فالإيهام (الحدث المعروض) والحقيقة (حقيقةالعرض) متلاصقان تلاصقا وثيقا .

علينا نحن المشاهدين تقع مهمة خصم هذه الوحدة أو تأكيد الاختلاف وهو عالم المسرح يشير إلى العالم الماضى أو الحاضر . إنه "يشخّصه" غير أن الشك قائم . فهؤلاء شخوص مسرحية "الأمير المتنكر" التى عرضها "فيتيه" يخرجون علينا كأنهم وحوش مستنفرة فى الحديقة البيضاء (إنها حديقة فعلاً دليل ذلك الشجرة الموجودة ، ولكن هذه الشجرة زرقاء وتحمل ثماراً ذهبية ...) هذه الشخوص إلى أى عالم تردّنا وترجعنا ؟ هل إلى المجتمع الفرنسى فى القرن الثامن عشر ، أم إلى دولة برشلونة الخيالية التى ذكرها "ماريفو" ، أم إلى بقعة خارجة عن نطاق الزمان ؟ .... على المشاهد أن يقرر ذلك . فلابد من المدد منه والمساعدة لكى لا يتفتت العرض
وينهار . كذلك لابد للعرض أن يضع المشاهد فى حالة مشاركة واهتمام . حينئذ تتحقق المتعة ، وإلا كان الضيق .

وقانون العرض المسرحى هو فى جوهره متناقض . فعلى خشبة المسرح لا شيء يحدث من نفسه . إن الممثلين موجودون أمامنا ، بشخوصهم ، غير أن ما يقولونه وما يفعلونه ليس صادراً عنهم وهو فى أحيان يكون فـــى عصـــر غير العصر ... صحيح أننا يمكن أن نُعـــد كل ذلك طبيعـــيا . ونخلط المسرح بالواقـع . وقد كان ذلك ما سعى إليه المسرح

البرجوازي الذي وصل إلى حد الإيهام "بالجدار الرابع" كل ما تراه أمامك يجري فعلاً في الواقع ؛ ولكي نريك ذلك لم نفعل شيئا سوى أننا أزحنا العاجز ، الجدار الذي كان يخفي عنك الواقع إن مثل هذا المسرح لا يثير اهتمامي ولا يحركني . فأنا أعرف تماما أن هذا الواقع زائف ، وأن هذا الطبيعي ليس سوى صورة مصنوعة ، وأنا أشعر بأنني غريب عن ذلك .

على النقيض من ذلك - وهذا ما يحدث كثيرا اليوم - نعترف بأن المنصة هي مجرد مكان للمسرح . فضاء خيالي . فيه يمكن أن يحدث كل شيء : كل أنواع المسخ والتحول الغريبة ، وكل الحيل المدهشة ... ويرتع المسرح في ذلك وينتشي . ولكن ذلك يتركني جامدا بلا انفعال . إن هذه المغالاة في المسرحانية تفصلني عن العرض بقدر ما فصلتني حيلة الجدار الرابع الوهمي . ذلك أن "الزيف" يصيبني بالضيق والملل تماما "كالحقيقة" . فقط المواجهة بينهما ، الأخذ والرد المتبادل هو ما يأخذ بيدي إلى العرض ويجعلني أقبل عليه .

دوار

لنأخذ مثلا : "مسرحية الطبقة الميتة" لتادوز كانتور(١) يمكن أن نعدها مجرد "رقصة موت" على كلمات من فيتكيفيكس Wirkiewicz (تتضمن أجزاء من مسرحية "ورم في الرقبة")حافلة بمخلوقات من حظيرة كانتور (يعمل منذ سنين مع نفس الممثلين الذين

---

(١) عرضت لأول مرة على مسرح كريكور ، ١٩٧٥ في كراكوفي ، ثم عرضت عام ١٩٧٧ في مهرجان نانسي ، ثم في باريس في إطار مهرجان الخريف ، بعد ذلك عرضت في أنحاء العالم المختلفة .

أصبحوا أدوارا مثل شخوص كوميديا الفن الإيطالية قديماً) ويمكن أن نكتفي بالإعجاب ، من الخارج ، بالمجهود المسرحي العجيب الذي تحقق . إذن ، المسرحية مؤثرة . ليس لأنها تتحدث عن الموت وحسب ، أو لأنها تبرز الموت بصورة تلفت الأنظار .ولكن لأن المسرحية ، بدلاً من أن تحقق تآلفا واتفاقاً بين العناصر المؤلفة لها . تبرز التوتر القائم بينها . وهي تجعلنا نشعر بهذا التوتر ، فهي تنقله للمشاهد . فتجعل المشاهد يشارك فيه إنني أسوق ، من بين أمثلة كثيرة ، العلاقة المادية عند الممثلين والمانيكانات ، وواقع الشيخوخة وصورة الشباب (الجامدة) ... فهنا ، وعلى النقيض مما كان يحلم به "كريج" "لا نستبدل بالممثل دمية متحركة ، إن كانتور يرفض ذلك ، فهو لا يجعل من الممثل مانيكاناً ، بل يجتهد في إضفاء قوة التعبير على الممثل ، قوة تعبير الحياة التي تخفيها الدمية إن الممثل لا ينسخ المانيكان ، ولكن ينبغي عليه أن يتخذ المانيكان نموذجا يحتذي ، فهو يقترب منه"، دون أن يتوحد فيه" . إن مسرحية "الطبقة الميتة"هي في هذا التعادل أو هذه التعادلية . "في التنقل بين الوهم والحقيقة . وهو تنقل غامض ، عن قصد وتعمد ، غير مستقر ، من العسير الإمساك به" (٢) .

ومن ثمّ كان الدوار الذي يصيبنا ، والرضا الذي نشعر به .
وحضور "كانتور" نفسه على المسرح خلال العرض ليعدّل من هذا الوضع أو هذه الحركة أو يعجّل أو يبطيء الإيقاع ... كل ذلك أثمر عطاءً غير منتظر ، فهو أكثر من المخرج أو قائد الأوركسترا ، إنه يمثل المشاهد الفعّال النشط

---

(٢) انظر : دراسات ججول تادوزكانتور بقلم دينى بابليه ، طرق الإبداع المسرحي ، باريس ، المركز القومي للبحوث العلمية ، جـ ١١ ، ١٩٨٣ .

الذى يتدخل فى العرض والذى نحن مدعوون لنكونه ونصنع صنيعه . إنه هو نحن فى نضالنا مع المسرح .

حينئذ فإن الضيق الذى يصيب المشاهد (وهو ضيق قد لا يمكن تجنبه) يذوب كالجليد فى الشمس ويدع مكانه لشعور بالحبور والانشراح ، ولشعور بالمتعة يعزينا عن كثير من الهم والغم الذى نجنيه من سهرات كثيرة .

العرض المسرحى المتحرر

إن شريعة المسرح ، على الدوام ، هى التناقض وهذا أمر بديهى يغيب عنا فى معظم الأحيان . إن اعتماد المسرح على المحاكاة والتنكر (Mimesis) يجعله يحول الحدث أو الفعل إلى وهم وأحياناً يحول الوهم إلى حدث . وعمله أيضاً يعتمد على النص وعلى المنصة . والنص ، بطبيعته ، باقٍ قائم موجود يمكن العودة لقراءته وتكراره ، فهو "يروى ما سلف" . أما المنصة ، فهى عابرة زائلة ، هى تنتج ولكن لا تكرر أبداً بصورة مطابقة تماماً . إنها "تعيد العرض" إذن ، فالوحدة القائمة بين النص والمنصة التى هى هدف المسرح ، تشير ، بشكل ما ، ضد الطبيعة . وهى لا تتحقق مطلقاً إلا ببعض التواطؤات ، والتوازنات الجزئية ، غير المستقرة . فتارة تكون المنصة هى التابعة للنص : فثمة تقليد فى الغرب يقضى بذلك ؛ (ولكن هذا التقليد وهو حديث (لا يتجاوز القرن السابع عشر) لا ينطبق على جميع المسارح : فالعروض التى نطلق عليها العروض الشعبية (بدءاً من الفارسات حتى عهود المنوعات) تجعل ذلك . وتارة أخرى يخضع النص للمنصة (نقصد هذا اللفظ بمعناه الواسع) : وهذه هى القاعدة فى جميع التقاليد المسرحية غير الأوربية) .

وإذا كان المسرح الأوربى الحديث يطالب بالوحدة وكرامة الفن ، فإنه مع ذلك لا يتخلص من هذه التناقضات . بل إنه يزيدها وضوحاً وجلاء . ولا يفتأ يتساءل عنها . ولربما يستقى منها هويته وحقيقته .

مسرح موحّد

لقد ولد المسرح الحديث فى أواخر القرن التاسع عشر بظهور المخرج على خشبة المسرح سيداً للمنصة . صحيح أنه خَلَف المدير (Regisseur) ولكنه لم يكن مجرد خلفٍ له . فقد كان المدير يلاحظ عناصر

العرض ويوفق بينها : معنى ذلك أنه كان مجرد منفذ لنظام معين وضعه غيره . هذه العناصر ، المخرج ليس فقط استمر فى التوفيق والمواءمة بينها . بل أكثر من ذلك ، إنه أصبح يضعها ويخططها مسبقا . إنه يتصرف "قبل" حيث كان المدير لا يتصرف إلا "بعد" فهو لا ينفذ نهجا مسبقا وإنما يصوغ ويحدث هذا النهج . وبذلك لم تعد له صفة المنفذ بل أصبح مبدعا ، مبدع العرض .

تبع ذلك تطور آخر . فالعرض ، بعدما طرأ عليه على يدى المخرج ، يسعى إلى الثبوت والحصول على استقلاليته . وفى بعض الأحيان تتم كتابته قبل تنفيذه . إن "أوتومار كريجكا" يسجل قبل التدريبات (البروفات) مشروعا منفصلاً يمثل التنفيذ . وبذلك يصبح النص الدرامى بمعنى الكلمة مزدوجاً ، محملاً أو مزوداً بنص جديد هو نص خشبة المسرح .

وكان كبار المنظّرين فى نهاية القرن التاسع عشر يحلمون بالمسرح "الموحّد" . وقد حدّد ريتشارد فاجنر فى عام ١٨٥٠/١٨٥١ مفهومة "للعمل الفنى المستقبلى" : بانه "العمل الفنى المشترك" Gesamtkunstwerk وهو حصيلة "وحدة الفنون التى تؤثر بشكل مشترك على جمهور مشترك ، وهى ثلاثية الشعر والموسيقى والتمثيل ، والتى يضاف إليهاالعمارة والتصوير" (١) .

ويختم "فاجنر" تعريفه قائلاً : "إن العمل الفنى المشترك الأسمى هو "الدراما" فنظرا لكمالها الممكن ، لا يمكن أن يوجد إلا تضمّن جميع الفنون فى قمة كمالها" (٢) .

---

(١) رابليه دينى ، الجماليات العامة لديكور المسرح من ١٨٧٠ إلى ١٩١٤ ، باريس ، المركز القومى للبحث العلمى ، ١٩٦٥ ، ص ٥٨ .

(٢) انظر ، ريتشارد فاجنر "العمل الفنى المستقبلى "الأعمال النثرية ،جـ ٣، ص ٢١٦

عد ذلك بخمسين عاما تقريبا ، خرج علينا جوردون كريج ليصحح فاجنر ويقول : "إن المسرح لا يمكن أن يكون هذا الفن الأسمى الذى يتولد من فعالية عديد من الفنون ، لأنه فى هذه الحالة يكون تابعاً لها تبعية شديدة . إن العمل الفنى لا يمكن أن يصدر إلا عن النشاط الإبداعى لفنان واحد" (٣) ثم حدد ذلك فى نص يُستشهد به دائما منذ ذلك التاريخ : " هذه هى العناصر التى سوف يؤلف منها فنان المسرح المستقبلى رائعته : الحركة والديكور والصوت . أليس هذا يسيرا ؟ أقصد بالحركة الإيماء أيضا والرقص وهما النثر والشعر الخاص بالحركة . وأقصد بالديكور : كل ماتراه العين من ذلك الملابس والإضاءة والديكورات بالمعنى العرفى للفظ . وأقصد بالصوت : الكلام الذى يقال أو يُغنىّ بعكس الكلام المكتوب ؛ لأن الكلام المكتوب لكى يقرأ والكلام المكتوب لكى يقال شيئان مختلفان تماما " (٤) .

نصـو

وهكذا نشبت معركة من أجل مسرح النصّ فيه والمنصة ، وقد امتزجا فى نص آخر ، أصبحا شيئا واحدا . هذه المعركة تطبع النشاط المسرحى فى القرن العشرين . ويبدو أن المخرج هو يخرج منها منتصرا ، وكما لاحظ ذلك جان فيلار عام ١٩٤٦ ، وهو قليل المجاملة فى هذا الخصوص ، (لنذكر أنه كان يرفض أن يسمى نفسه إلا "ريجيسور" وكان يزيل عروضه بهذه الصفة) يقول فيلار : "إن المبدعين الحقيقيين للدراما فى العقود الثلاثة الأخيرة ليسوا هم الممثلون ، وإنما المخرجون" ثم يضيف قائلا : "إننى

---

(٣) المصدر السابق ، ص ٢٨٧ .

(٤) جوردون كريج ، حول فن المسرح ، باريس ، المكتبة المسرحية ، ص ١٤١ .

أسجل هذا دون شعور بالسعادة" (٥) ولكن هذا الانتصار أليس انتصار على طريقة بيروس ؟ (٦) .

ولعله انتصار كامل أكثر مما يجب . فالمخرج لم يُخضع لقانونه الفنيين الآخرين في المسرح ، بل عزلهم ، وفي بعض الأحيان حولهم إلى عبيد . إن عدد الممثلين في الفرق يقل يوماً بعد يوم ، والممثلون يكتفون في الغالب الأعم بأن يكونوا مجرّد منفذين مطيعين . ولقد تنبأ كريج "بأن فنان المسرح المستقبلي لن يصل إلى تنفيذ عمل فني حقيقي إلا إذا استخدم أدواته وهي في حالة خام (٧) . وبالفعل ، لقد حول المخرج معاونيه إلى مجرد موردين "لمواد خام" كان يحلم بنوع من الممثلين لا يكونون سوى دمى متحركة : مجرد جسم وصوت يلعب بهما كيفما شاء .بل أكثر من ذلك ، لقد نسب لنفسه جميع الوظائف ، فأصبح هو السينوجراف . وشرع يكتب النص أو يعيد كتابته . وأبلغ مثال على ذلك هو "روجيه بلانشـــون" . فقد بلغ به الأمر إلى حد تنفيذ عروض تجمع أكثر من نص واحد ، بل مجموع نصوص كاتب معين ، كما فعل مع أعمال آداموف فعرض منها أجزاء جمعها في عمل واحد ، أو مجموع أعمال عصر من العصور كما فعل في "فنون العنون البرجوازي" حيث جمع مشاهد من مسرحيات سبق صدورها في مجلة المصور عشية الحرب العالمية الأولى ، ومهما قيل من أن بلانشون لا يغير في النصوص الأصلية ، إلا أن نص مشروع العرض النهائي أصبح أهم من النصوص الأصلية .

---

(٥) جان فيلار ، حول العرف المسرحي ، باريس ، الأرش ، ١٩٥٥ ص ٧١ .

(٦) انتصر "بيروس" على أعدائه انتصارات كلفته الكثير من الدماء (المترجم) .

(٧) دينى رابليه ، مصدر سابق ، ص ٢٨٨ .

زد على ذلك أن المخرجين وصلوا إلى تولي إدارة معظم المؤسسات والمشروعات المسرحية . لقد جمعوا كل شيء في أيديهم في مايو عام ١٩٦٨ ، أصدرت اللجنة الدائمة لمديري المسارح الشعبية وبيوت الثقافة شعاراً يقول "السلطة للمبدعين" إن الربط بين اللفظين "السلطة والإبداع" له مغزاه . فهم لا يكتفون بالمطالبة الفنية بشرعية الإبداع كما ظهر في القرن التاسع عشر ، ولكنهم يطالبون المجتمع (وبالذات الدولة) بالإعتراف لهم بالتمتع بهذه الشرعية وإعطائهم حق الاستمرار فيها لم يعد المخرج يكتفي بان يكون مؤلفا ثانيا ، وإنما أصبح يطمع في سلطة بلا منازع ولا شريك .

في الوقت نفسه ، ظهرت فكرة أخرى حول المسرح . إذ لم يعد العرض مجرد ترجمة للنص أو كتابته بواقع المنصة أو بشكل "منصَي" . فقد حلت محلّ عملية التنفيذ ، كما سبق أن قلت ، عملية الكتابة المنصيّة . وبدأ اللجوء إلى مفهوم الرمز وأصبح الإخراج أو وضع العمل في الشكل المسرحي التنفيذي يعني وضعه في صورة رموز (٨) . . وهكذا أصبح العرض وكانه مجموعة أو نظام من الرموز (أو مجموع عدة نظم من الرموز) التي ينبغي عمل جردٍ بها . إن مثل هذه التحليلات قد نالت من رهبة النص الذي كان فيما مضى قاعدة كل الدراسات الجامعية حول المسرح ؛ وبالتالي رفعت من قدر المنصة ، كذلك فقد أقامت علاقة تبادل فكري بين النظرية والتطبيق . ومع ذلك فبمغالاتها في إرادة توحيد العمل المسرحي ، كما جاءت على لسان "كريج" مثلا ، فإن هذه التحليلات أضفت قيمة قياسية على ما كان مجرد ظاهرة تاريخية.

---

(٨) بافيس باتريس ، مسائل في سيميولوجيا المسرح ، منتريال ، جامعة كيبيك ، ١٩٧٦ ، ص ١٣٧ .

تحرّر وانطلاق

لعل الموقف قد حان للعودة إلى هذا الموضوع ليس لكى ننكر مكانة المخرج وحقه فى العرض ، وإنما لكى نعيد للعناصر المكونة لهذا العرض مكانتها . ولكى نضع على بساط البحث من جديد مفهوم المسرح بوصفه فنا كما أن نقدأ لأفكار كلّ من فاجنر وكريج يفرض نفسه . وكذلك تعريف للعرض المسرحى يحاول بدلاً من أن يقوم بتجميع احصائى للرّموز ، أن ينظر إليه باعتباره أسلوبا ديناميا يجرى فى الزمن ويصدر بالفعل عن الممثل .

ذلك أن التطبيق تفوّق من جديد على النظرية . وأنا لا أتحدث فقط عن الاعتراض على المخرج بوصفه طاغية متحكما ، تلك النظرية التى صاغها بعض الممثلين بشىء من الحدة والسذاجة فى عام ١٩٦٨ وأصبحت كلمة السر الشائعة . فهناك تحول آخر ، أبعد مدى وأكثر عمقا فى طريقه للمسرح ويعدّ ظهور المخرج من ناحية واعتبار العرض مكانا للمعنى (ليس باعتباره ترجمة أو تشكيلا للنص) من ناحية أخرى ، هما مجرد المرحلة الأولى لهذا التحول الجديد . إن أمامنا الآن تجرى عملية تحرر تدريجى لعناصر العرض المسرحى ، وهى تمثل تغيراً فى بنية العرض : العدول عن فكرة الوحدة العضرية المفروضة ابتداءً ، والاعتراف بالعمل المسرحى بوصفه أسواق متعددة ذات معنى ، مفتوحة على المشاهد .

لناخذ مثلاً التطور الذى طرأ على فضاء المنصة فعلى مدى قرنين من الزمان على الأقل كان ثمة نظام له حكم القانون : المنصة على الطريقة الإيطالية تقدم لنا فضاءً يتم تنظيمه وترتيبه طبقاً لقواعد جرى عليها العـــرف (ففى المسرح الكلاسيكى تختص الأماكن وتكون لها وظائف واحدة فى مختلف العروض)(٩). وتقوم بتزيينها بديكورات مناسبة قدر الإمكان . بعد ذلك - وقد واكب ذلك تطور الإخراج - تغيير هذا الفضاء . فالمكان أصبح وسطاً . وأصبح كل عرض يستلزم تجهيزاً خاصاً للمنصة . وأذكر هنا أن "أنطوان" كان يقول إنه قبل أن نبدأ فى عملية تنفيذ العرض نفسها ينبغى أن نفرغ أولاً من تصميم الوسط دون اعتبار للشخوص أو الحدث ، لأن "الوسط هو الذى يحدد تحركات الشخوص ، وليس العكس" ويضيف انطوان وهو على حق : "هذه الجملة البسيطة يبدو أنها لا تقول شيئاً جديداً ؛ ومع ذلك فهى تتضمن كل سر الإنطباع بالتجديد الذى تركته محاولات وتجارب "المسرح الحر" إذن بقدر ما هناك من عروض ، بقدر ما هناك من أوساط ، بقدر ما هناك من فراغات مسرحية . ولكن سرعان ما انتقلنا من فكرة الوسط الخاص بكل عمل فنى إلى فكرة المكان المتعدد الاستعمالات والذى يتشكل حسب الطلب على مرأى من المشاهد (أذكر بالذات سينوجرافيا جوزيف سفوبودا) ولا شك أن التكنولوجيا الحديثة ساعدت فى ذلـــك ، ومنـــذ ذلك الوقت لم يعد الفضاء مجرد إطار أو حاو أو وعاء : بل هو "يلعب أو يؤدى دوراً فى العرض مع عناصر العرض الأخرى . بل لقد أصبح من الممكن أن نتحدث عن "أداء الفضاء" وننظر للفضاء باعتباره فعّالاً على مستوى الدراماتورجى . ومن ناحية أخرى بدأ هذا الفضاء يتجاوز المنصة نفسها ويشمل المسرح بأكمله

---

(٩) انظر ، طرق الإبداع المسرحى ، جـ ٨ ، باريس ، المركز القومى للبحوث العلمية ، ١٩٨٠

(١٠) انظر ، أحاديث حول الإخراج بقلم أندريه أنطوان ، مجلة باريس ، أول ابريل ، ١٩٠٣ .

والقاعة أو المكان الذى يجرى فيه العرض . ومن ثمّ تعين فى كل مرة أن نحدده ، بل وننشاه من جديد كان جروتوفسكى يشير إلى ان المهمة الأولى فى كل إخراج تكمن فى تقسيم مكان التمثيل ومكان المشاهدين . وإن هذا التقسيم يختلف فى كل عرض . بين مزج هذين الفضاءين فى "أكروبوليس" إلى الفصل الجذرى بينهما عن طريق الاغلاق وتغيير المستوى فى "الأمير كونستان" ... أما اليوم فنحن نعرف نظاماً آخر للفضاء فى العرض المسرحى . وهنا أستطيع أن أتحدث عما اسميته "عروض الطواف" أو بمعنى أوسع "مسرح المحيط" ، أو "مسرح المادية" وهنا المكان (وهو فى الغالب ليس مسرحاً وإنما بناء أو منظراً طبيعياً له هوية وتاريخ منفصلين عن النص بل وعن أى نشاط ترويجى) لم يتم اختياره بناء على فكرة سابقة أو لاعتبارات النص ، بل إنه لم يتم إنشاؤه أو استعماله لياخذ ذلك فى الاعتبار . إنه يمثل عنصراً مستقلاً وباقياً من عناصر العرض . إنه بالنسبة للعرض كالنص ، أو التمثيل الصامت ، أو حركات الممثلين وإلقائهم . إنه يحمل معه هويته وتاريخه ونصيبه من المعانى . النص والأداء يتواجهان معه : وهما لا يسخرانه ولا يلغيانه . زيادة على ذلك ، فلأنه مكان أكثر منه منصة ، فهو يضم فى الغالب حتى المشاهد .

حينما اختار المخرج الألمانى "كلاوس جروبر" لاستاد الأولمبى فى برلين ليقدم فيه مسرحية هيبريون Hyperion لهولديرلين عام ١٩٧٧ لم يكن يرى فى هذا المكان ديكوراً خاصاً بهذه المسرحية . صحيح أن الاستاد والرواية التى كتبها هولديرلين يتفقان فى مرجع واحد هو بلاد الإغريق . ولكن بلاد الإغريق عند هولديرلين لا يربطها علاقة كبيرة بتلك الخاصة باولمبياد النازية عام ١٩٣٦ . كذلك هو لم يعامل المكان باعتباره فضاءً وظيفياً : فالاستاد يشتمل على عشرين الف مكان ، فى حين أن المخرج جمع فيه مائة مشاهد تقريباً فوق منصة صغيرة . وفى هذه المساحة الهائلة اقام واجهة لمحطة قطار

برلينية تحطمت خلال الحرب ، ولكشك حديث لبيع التقانق ، وبعض المظلات ... على شاكلة كثير من المسرحيات التى تستخدم اسلوب "الكولاج" الغريب ، مازجة بين العصور وبين الابعاد . وقد قدم العرض خلال ليال ، قاسية البرد فى الشتاء وغير اسم المسرحية إلى "رحلة فى الشتاء" تغيير العنوان نقل الاهتمام إلى مكان العرض والوقت الذى قدم فيه ، كما أنه عاد بنا إلى عصر الرومانسية وإلى المتنزهات التى يقوم بها البطل الوحيد فعلى المشاهد التى ترتعد فرائضه من البرد ان يعيش هذه المواجهة بين المكان والنص - بين المادية المركبة لهذا المكان والايهام الذى وراء النص .

الذى نريد أن نخلص إليه من مثل هذه التجارب هو أن محاولة لصق أو تلبيس نص معين على أثر تاريخى أو غير تاريخى شيء لا قيمة له . إن الفضاء لا يبرز بل ولا يقدم جوا أو أجواءً مصاغة للأداء أوالتمثيل .إنه يدخل العرض بوصفه عنصرا مستقلاً له وظيفته ومعناه الخاصين به تماماً كالنص والممثلين .

معركة

إن ثبوت قدم الإخراج جعل المهتمين بالمسرح يتنبهون إلى الدور الذى تقوم به على مستوى المعنى عناصر العرض المختلفة . كان المخرج فى بداية الأمر هو صاحب القرار فى تنسيق هذه العناصر تنسيقا دلاليا . أما الآن فإن الفنانين الآخرين يطالبون بنصيبهم من المسئولية الموازية واستقلالية نسبية . وهكذا فإن النص والفضاء والأداء هذه العناصر بدأت تتحرر وتنطلق .

وهكذا تتضح صورة مفهوم جديد للعرض المسرحي . إنه لا يقيم وحدة ً أو يقرّ مزجاً بين الفنون . بل على العكس ، إنه يستهدف استقلاليتها النسبية . كان "برشت" يحب أن يتحدث عن "الفنون الشقيقة" التي تؤلف المسرح . فقد أتاح له وضعه الفني ومهامـّه الكثيرة بين مؤلف ومخرج ومدير للفرقة (Berliner Ensemble أن يضحي باستقلالية هذه "الفنون الشرقية" في سبيل مفهوم مسرحي وحدوي للأعمال التي كان يقدمها . غير أن الدرس الذي قدمه ذهب إلى أبعد من الممارسة والتطبيق . لقد رسم لنا صورة عرض مسرحي غير موّحد ، عناصره المختلفة تدخل في تعاون ، بل في تنافس ، لبناء معنى عام . وهنا يستطيع المشاهد أن يختار ، يسدّ الثغرات أو يخفف الإمتلاءات الزائدة في هذه التعددية الصوتية التي لم تعد تعرف لها سيداً . إن المشاهد هو الذي سيكون حجر الزاوية في العرض المسرحي . ذلك أن برشت كان دائماً يريد أن يؤسس العرض ، ليس على نفسه وإنما على ما هو خارج عنه : وهو انطباع المشاهد . مثل هذا المفهوم يمكن أن يوصف "بالمصارعة" . إنه يفترض معركة (سلمية بطبيعة الحال) من أجل المعنى - معركة المشاهدُ فيها ، في نهاية الأمر ، هو الحكم . وتأخذ في الاعتبار الأداء والزمن ، هذان العنصران الأساسيان في كل تجربة مسرحية .

المشاهد في اللعبة

أي شيء بمجرد ظهوره على خشبة المسرح يفقد صفته الأولى : يبدأ يكتسب المعاني . قيمته الاستعمالية تتغير وأحياناً تزول بفعل قيمته الدلالية . ومع كل فالمهم ليس فيما يعنيه الشيء بقدر

طريقتـــه فى اكتساب المعانى ، وفى مسار المعانى الذى يغذيه طول فترة العرض . إن عصا "أرولكان" تعنى أيضا عضو الذكورة ، ليكن ، هذا شىء يستحق الاهتمام . ولكن الذى يضفى الثراء ، ولنقلها صراحة ، إن الذى يضفى المسرحانية على هذا الشىء ، هو أنه يكون فى الوقت ذاته المسند للشخص الذى يُعتبر مسنـــدا إليــه (العصا تعنى أرولكان) ثم شيئا مفيدا (اركولان استخدمها فى الدفاع عن نفسه ويدرب بها من هم دونه أو أنداده ، كما أنه يحصل بها على ما يتقوّت به) وأيضا عضو الذكورة (فهى دليل رغبته الجنسية) إن متعة المشاهد تتولد إذن من التعامل مع هذا الشىء ، من التبدّل أو التحول المستمر الذى يطرأ على معناه كما يحدده الأداء أو يلغيه .

من هذا المنظور ، فإن الممثل يكـون هادما للرموز بقــدر ما يكون منشئا لها . إنه فوق خشبة المسرح يصبح شخصية بالتأكيد أو نموذجـا ، ولكن هذا التقمص أو هذه الصنعة ليســت كاملـة . فمن وراء الشخصية ، هناك دائما الممثل . فى كتابه الشهير "رأى غريب حول الممثل" يشير "ديدرو" إلى أن الممثل الكبير ، لأنه لا شىء ، ولا أحد ، فإنه يستطيع أن يكون كل شىء ، ومختلف الشخوص . ويمكننا أن نعكس المقولة فنؤكد أن الممثل يكون ممثلا كبيرا حينما يستطيع أن يحتفظ بشخصيته ويتشكل مع الشخوص المختلفة . وفى اللحظة التى يكون فيها على وشك أن يذوب فى الإيهام المسرحى ، فإن صوته وجسده يتوليان تذكيرنا بأنه يستعصى على المسخ أو التحول الكامل .

وهكذا فإن قضية النص والمنصة تصبح غير ذات معنى . فلن يعد المهم أن نعرف لأيهما تكون الغلبة . إن العلاقة بينهما ، مثل العلاقة بين مكونات المنصة ، يمكن أن ننظر إليها على أسـاس آخر غير أساس

الوحدة أو التبعية . إنها نوع من التسابق أو المنافسة . إن ما يحدث أمامنا فى المسرح هو نوع من المعارضة تعرض أمامنا نحن المشاهدين إن المسرحانية لم تعد إذن ذلك "التكثيف مـالرموز" الذى تحدث عنه "بارت" وحسب . بل هى أيضا نقلٌ هذه الرموز ، واستحالةُ دمجها والتحامها ، والمواجهة بينها تحت بصر المشاهد ، مشاهد هذا العرض الحر الطليق . من خلال هذه الممارسة ، يفقد المخرج السلطة الإقطاعية التى كان يمارسها . وهذا لا يعنى العودة إلى حالة النقيض ، إلى مسرح الممثلين أو مسرح النص . إن التحول الذى حدث فى مطلع القرن لم يزلّ أثره ، بل على العكس ، يمتد وينتشر ، وربما يكتمل . فمن خلال استيلاء المخرج على السلطة ، حصل العرض على استقلاله وعلى أهليته . إن العرض المسرحى اليوم ، وبفضل التحرر التدريجى لمختلف عناصره ، ينفتح على زيادة فاعلية المشاهد وحثه وتنشيطه وبذلك يلتحم مع ما قد يكون مهمة المسرح ورسالته : وهى ليست فى تصوير منص أو تنظيم عرض ، وإنما تكمن فى نقدٍ متحرك للمعنى . وبذلك يستعيد الاداء كلّ قوته . إن المسرحانية بقدر ما هى إنشاء وصيانة للمعنى بقدر ما هى تساؤل حول المعنى .

العرض المسرحى المتحرر

هذا البحث لا يمثل بانوراما ، ولا يقدّم نظاماً للنشاط الدرامى العالى . وإنما هو يبحث فيه عن علامات هادية . إنه يحاول أن يحيط بلعبة المسرح ذاتها ، ويرسم بعضاً من صور المسخ لهذه اللعبة . والفكر هنا لا ينفصل عن الخبرة العملية ، خبرة مشاهد من نوع غريب فى الثمانينات من هـذا القرن . متجاوزاً ما يستولى عليه من شكوك وما يصيبه من حنق أمام مجاملات المنصة لنفسها ، فيرسم خطوط أمنّية غالية وهى أن يرى المسرح وقد أصبح مكاناً للتعايش الأمثل بين مختلف المساعى والأنشطة الفنية ، بل ولمختلف مفاهيم العالم . إن الحديث عن "العرض المسرحى المتحرر " لدليلُ على وضع الثقة فى "جانب اللعبة"

(برنار دور)

الفهرس



رقم الايداع ٧٣٠٨/ ١٩٩٤
دولى ٩٧٧ – ٢٣٥ – ٢٠٩ –٥